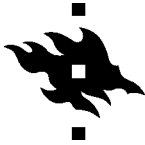


# ”Kerran reiveri, aina reiveri?”

Konemusiikkikulttuuri helsinkiläisten 1990-luvulla mukaan  
tempautuneiden osallistujien elämänculussa

Roosa Maria Kokkonen

Helsingin yliopisto  
Valtiotieteellinen tiedekunta  
Talous- ja sosiaalihistoria  
Pro gradu -tutkielma  
Kesäkuu 2020



Tiedekunta – Fakultet – Faculty Valtiotieteellinen tiedekunta		Koulutusohjelma – Utbildningsprogram – Degree Programme	
Tekijä – Författare – Author Roosa Maria Kokkonen			
Työn nimi – Arbetets titel – Title "Kerran reiveri, aina reiveri?" Konemusiikkikulttuuri helsinkiläisten 1990-luvulla mukaan tempautuneiden osallistujien elämänculussa			
Oppiaine/Opintosuunta – Läroämne/Studieinriktning – Subject/Study track Talous- ja sosiaalihistoria			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma		Aika – Datum – Month and year 06/2020	Sivumäärä – Sidoantal – Number of pages 106 + 3 sivua liitteitä
Tiivistelmä/Referat – Abstract <p>Tutkielma käsittelee sitä, miten helsinkiläiseen konemusiikkikulttuuriin osallistuminen on vaikuttanut 1990-luvulla siihen mukaan tempautuneiden elämänculkuun. Konemusiikkikulttuurilla tarkoitetaan elektronisen tanssimusiikin, erityisesti teknon ja housen, ympärille rakentuneita yöelämäkäytäntöjä, jotka vakiintuivat Suomessa ja Helsingissä 1990-luvulla. Yhdysvalloista lähtöisin ollut musiikki ja sen ympärille Isossa-Britanniassa rakentunut juhlimiskulttuuri, jota kutsutaan ravekulttuuriksi, muodostivat kansainvälisesti massiivisen nuorisokulttuurisen ilmiön, joka jäi Helsingissä kuitenkin marginaaliseksi verrattuna perinteisempiin yöelämän muotoihin. Helsingissä ilmiön vakiintuminen liittyy 1980-luvun lopulla alkaneeseen laajempaan kaupunkikulttuurin murrokseen. Tutkielman taustana on kansainvälinen akateeminen keskustelu nuorisokulttuurisen osallistumisen ja ikääntymisen suhteesta.</p> <p>Tutkielma on laadullinen haastattelututkimus. Aineistona on seitsemän temaatista elämäntarinahaastattelua, joita analysoitiin elämänculkuanalyysin tulkintakehyksessä. Haastateltaviksi valikoitiin sekä aktiivisesti kulttuurin luomiseen osallistuneita henkilöitä että säännöllisiä ja satunnaisempia klubeilla kävijöitä. Haastateltavien kertomuksista paikannettiin elämänculkuanalyysin periaatteiden mukaisesti elämänculkuajen aikana toteutuneita positioita, siirtymiä, sosiaalisia verkostoja, käännekohtia, elämänculkuja mahdollisesti ohjanneita sisäisiä ajatuksia ja toiveita sekä historiallisen ajan ja paikan merkitystä haastateltavien elämänculkuun. Aineisto purettiin osiin ja koodattiin aineistolähteen menetelmän, Grounded Theoryn, joustavia suuntaviivoja hyödyntäen. Haastatteluja lähestyttiin muistitietona, jossa olennaisia ovat haastateltavien kokemukset konemusiikkikulttuurista ja heidän itse elämälleen ja osallistumiselleen antamansa merkitykset.</p> <p>Tutkielman keskeinen tutkimustulos on, että konemusiikkikulttuuriin osallistuminen näyttäytyy haastateltavien elämänculkuissa käännekohtana. Konemusiikkikulttuuriin tutustuminen on määritellyt erityisesti DJ:nä ja tapahtumanjärjestäjänä toimineiden haastateltavien urapolkuja ja sosiaalisia verkostoja keskeisellä tavalla. Kulttuuriin osallistuminen näyttäytyy kuitenkin myös ns. yleisön elämänculkuissa esimerkiksi uravalintaa ohjanneena tekijänä sekä luovalla alalla työskentelevien haastateltavien työculturissa. Haastateltavien konkreettinen osallistuminen konemusiikkitapahtumiin on esimerkiksi työelämän vaatavuudesta ja vanhemmuudesta johtuen vähentynyt, mutta suurimmalla osalla se ei kuitenkaan ole jäänyt kokonaan pois. Suurella osalla haastateltavista konemusiikkikulttuuri toimii myös keskeisenä identiteettiä määrittävänä tekijänä. Konemusiikkikulttuuriin osallistumista ei kuitenkaan tule nähdä haastateltavien muusta elämästä irrallisena elementtinä, vaan elämänculun kumuloituvuus huomioiden kaikki muutkin elämänculkokemukset ovat vaikuttaneet haastateltavien tämänhetkiseen elämäntilanteeseen.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords elektroninen tanssimusiikki elämänculku nuorisokulttuuri nuorisotutkimus osakulttuurit ravekulttuuri yöelämä			
Ohjaaja tai ohjaajat – Handledare – Supervisor or supervisors Mikko Salasuo			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Helsingin yliopiston kirjasto, Helsingfors universitets bibliotek, Helsinki University Library			
Muuta tietoa – Övriga uppgifter – Additional information			

<b>1</b>	<b>Johdanto.....</b>	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>Tutkimusaiheen rajausta.....</b>	<b>4</b>
5.1	<i>Konemusiikkikulttuurin määrittely.....</i>	<i>4</i>
2.2	<i>Tutkimusongelma ja tutkimuskysymykset.....</i>	<i>5</i>
<b>3</b>	<b>Konemusiikkikulttuurin historiallista taustaa.....</b>	<b>7</b>
3.1	<i>Tekno, house ja ravekulttuuri kansainvälisessä kirjallisuudessa.....</i>	<i>7</i>
3.2	<i>1980-luvun kaupunkikulttuurin murros luo pohjan helsinkiläiselle konemusiikkikulttuurille.....</i>	<i>11</i>
3.2.1	<i>Ravintolakulttuurin ja yöelämän muuttuminen.....</i>	<i>14</i>
3.2.2	<i>Uudet mediailmiöt.....</i>	<i>15</i>
3.3	<i>Helsinkiläisen konemusiikkikulttuurin alkuvaiheet kirjallisuudessa.....</i>	<i>16</i>
3.3.1	<i>Aiempi suomalainen tutkimus ja muu kirjallisuus.....</i>	<i>16</i>
3.3.2	<i>Berlin-klubilta Lepakkoon.....</i>	<i>19</i>
<b>4</b>	<b>Teoreettinen viitekehys ja keskeiset käsitteet.....</b>	<b>24</b>
4.1	<i>Katsaus kansainväliseen alakulttuuritutkimukseen ja sen suomalaisiin tulkintoihin.....</i>	<i>25</i>
4.1.1	<i>Chicagon koulukunnasta Birminghamin alakulttuuriteoriaan.....</i>	<i>25</i>
4.1.2	<i>Ravekulttuuri jälkialakulttuuritutkimuksen viitekehyksessä.....</i>	<i>26</i>
4.2	<i>Tutkielman keskeiset käsitteet ja akateemiset keskustelut.....</i>	<i>28</i>
4.2.1	<i>Nuorisokulttuuri ja ikääntyminen.....</i>	<i>29</i>
4.2.2	<i>DIY-ura.....</i>	<i>30</i>
4.2.3	<i>Alakulttuurinen pääoma.....</i>	<i>31</i>
4.2.4	<i>Skene ja alakulttuuri.....</i>	<i>32</i>
<b>5</b>	<b>Tutkimusaineistot ja -menetelmät.....</b>	<b>34</b>
5.1	<i>Tutkimusaineiston kuvaus, käsittely, säilytys &amp; eettisyys.....</i>	<i>34</i>
5.2	<i>Elämäntarinahaastattelu ja muistitietotutkimus.....</i>	<i>36</i>
5.3	<i>Elämänkulkuanalyysi.....</i>	<i>38</i>
5.4	<i>Grounded Theory.....</i>	<i>41</i>
5.5	<i>Analyysin konkreettinen eteneminen.....</i>	<i>42</i>
<b>6</b>	<b>Analyysi: konemusiikkikulttuuri kokemuksena ja käännekohtana elämäntutkimuksessa.....</b>	<b>44</b>
6.1	<i>Konemusiikkikulttuuriin tutustuminen.....</i>	<i>45</i>
6.1.1	<i>Siirtymä konemusiikkikulttuurin pariin.....</i>	<i>46</i>
6.1.2	<i>Konemusiikkikulttuurin arvot ja käytännöt.....</i>	<i>49</i>
6.1.3	<i>Yhteenveto tutustumisvaiheesta.....</i>	<i>58</i>
6.2	<i>Koulutus- ja työelämäpolut.....</i>	<i>58</i>
6.2.1	<i>Levyjen soittamisen ja bileiden järjestämisen aloittaminen.....</i>	<i>59</i>
6.2.2	<i>Tuottajan roolin vakiintuminen.....</i>	<i>62</i>
6.2.3	<i>Tuottajien alakulttuurisen toiminnan ulkopuoliset koulutus- ja työelämäpolut.....</i>	<i>65</i>
6.2.4	<i>Siirtymä työelämään 1990-luvun laman ja sitä seuranneen nousukauden viitekehyksessä.....</i>	<i>67</i>
6.2.5	<i>Luovan alan työelämäpolut ja konemusiikkikulttuurin sisäiset käytännöt.....</i>	<i>69</i>
6.2.6	<i>Yhteenveto koulutus- ja työelämäpoluista.....</i>	<i>72</i>
6.3	<i>Konemusiikkikulttuuri haastateltavien elämässä nykyään.....</i>	<i>73</i>
6.3.1	<i>Konemusiikkikulttuuriin osallistumisen tapojen muuttuminen.....</i>	<i>73</i>

6.3.2	Konemusiikkikulttuuri identiteetin rakentumisessa .....	77
6.3.3	Yhteenvedo haastateltavien suhteesta konemusiikkikulttuuriin nykyään.....	85
<b>7</b>	<b>Johtopäätökset .....</b>	<b>86</b>
7.1	<i>Keskeisten tutkimustulosten arviointi .....</i>	<i>86</i>
7.2	<i>Tutkimusprosessin arviointi.....</i>	<i>91</i>
	<b>Lähteet ja kirjallisuus.....</b>	<b>93</b>
	<i>Tutkimusaineisto .....</i>	<i>93</i>
	<i>Haastattelut .....</i>	<i>93</i>
	<i>City-lehti 1986–1997 .....</i>	<i>93</i>
	<i>Elektroniset lähteet ja sanoma- ja aikakauslehtiartikkelit .....</i>	<i>93</i>
	<i>Videot ja radio-ohjelmat.....</i>	<i>94</i>
	<i>Kirjallisuusluettelo .....</i>	<i>94</i>

**Liite: haastattelurunko**

# 1 Johdanto

— jos miettii minkälainen Helsinki oli yheksäkytluvun alussa, aika niinkun harmaa kaikin tavoin. Ihmiset aika sulkeutuneita ja näin, lama pahimmillaan, niin jotenkin se et keräännyttiin Margariinitehtaan bileisiin, joissa tanssittiin läpi yön, ni siin oli oikeesti vilpittömästi sellanen olo, että tanssimalla maailma paranee. Eli kun kokoonnutaan ja tanssitaan sen musiikin mukana, niin sit sitä ajatteli et ku ihmiset astuu kadulle, ni ne voi tehdä saman asian.<sup>1</sup>

House- ja teknomusiikki ja niihin liittynyt juhlimiskulttuuri ovat kolmen viimeisimmän vuosikymmenen aikana vakiintuneet osaksi populaarikulttuurista kenttää lähes koko maailmassa. Erityisesti Isossa-Britanniassa ravekulttuurista tuli massailmiö, ja jo 1990-luvun alussa sen voitiin todeta olevan suurin nuorisokulttuurinen ilmiö maan koko historiassa.<sup>2</sup> House ja tekno, eli elektroninen tanssimusiikki, sekä uusi juhlimiskulttuuri rantautuivat myös Suomeen jo 1980-luvun lopulla, mutta niistä ei ikinä tullut osa maan massakulttuuria. Helsingissä oli kuitenkin joukko nuoria, jotka nauttivat ”*nytkähtelystä pesukonemaisen, jumputtavan yksitoikkoisen rytmibiitin*”<sup>3</sup> tahtiin: ensin Berlin-klubilla, joka avattiin etutöölöläisdisko Botton yläkerrassa lokakuussa 1988, ja tulevana vuosina lukemattomissa muissa paikoissa Lepakosta Hakaniemen Hilton-hotellin parkkihalliin.

Nuorisokulttuuriset ilmiöt ovat aina sitoutuneet tiettyyn historialliseen aikaan ja paikkaan. House ja tekno syntyivät 1980-luvun Yhdysvalloissa etnisyydeltään ja seksuaalisuudeltaan marginalisoitujen mustien LGBT-yhteisöissä osittain diskokulttuurin perintönä. Sieltä musiikki levisi Eurooppaan, ensin Espanjan bilesaari Ibizan kautta thatcherismin sävyttämään Isoon-Britanniaan, jossa uusi juhlimiskulttuuri, ravekulttuuri, sai lopullisen muotonsa.<sup>4</sup> Elektroninen tanssimusiikki ja uudenlainen tapa juhlia levisivät lopulta lähes jokaiseen maailmankolkkaan sopeutuen paikallisiin kulttuuriin ja yhteiskunnallisiin olosuhteisiin. Helsingissä ilmiön vakiintuminen kytkeytyy 1980-luvun lopun yhteiskunnalliseen viitekehykseen, jota kehystivät taloudellinen optimismi ja kulutuskulttuurin nousu sekä kaupunkikulttuurin monipuolistuminen ja perinteisempien yöelämän muotojen laajeneminen.<sup>5</sup> Vaikutteet elektronisesta tanssimusiikista ja siihen liittyvästä juhlimistyylistä ovat vuosien varrella

---

<sup>1</sup> N1976\_Q2:4. Selvitys siitä, millä logiikalla haastattelukatkelmiin viitataan, ks. s. 36.

<sup>2</sup> Ks. esim. Collin 2018.

<sup>3</sup> Enbom 1988.

<sup>4</sup> Ks. esim. Reynolds 2013.

<sup>5</sup> Ks. luku 3.

levinneet myös valtavirran helsinkiläiseen yöelämään, mutta 1980- ja 1990-lukujen vaihteen konemusiikkikulttuuria on aikaisemmassa tutkimuksessa tulkittu marginaalisena underground-liikkeenä.<sup>6</sup> Underground- ja klubikulttuurin sekä teknon on katsottu viime vuosina eläneen myös uutta nousukautta Helsingissä.<sup>7</sup>

Tässä haastattelututkimuksessa pyritään tavoittamaan 1990-luvun Helsingissä nuoruuttaan eläneiden ihmisten kokemusmaailmaa konemusiikkikulttuurin parissa. Vaikka ilmiö oli Suomessa varsinkin alkuvaiheessa volyymiltaan eurooppalaisittain pieni, ovat kokemukset sen parissa jäsentäneet tietyn joukon nuoruutta – ja myöhempää elämää – yhtä merkittävällä tavalla myös Suomessa. Yhä useampiin tyypillisesti nuorisokulttuureina pidettyihin populaarimusiikkiin liittyviin ilmiöihin osallistuu nykyään monen ikäisiä ihmisiä. Tutkielmassa lähdetäänkin liikkeelle australialaisen nuorisotutkija Andy Bennettin tulkinnasta, jonka mukaan musiikkikulttuureihin osallistuminen voi olla keskeinen ajuri ikääntyvän yksilön elämänsäkulussa: se voi vaikuttaa esimerkiksi urapolkuun, sosiaalisiin suhteisiin sekä poliittisiin näkemyksiin ja arvomaailmaan – ja muotoutua siten merkittäväksi tekijäksi yksilön omaan menneisyyteen ja identiteettiin kytkeytyvässä itseymmärryksessä.<sup>8</sup> Tämä lähestymistapa on ollut keskeinen kansainvälisessä nuorisokulttuuritutkimuksessa noin viimeisen kymmenen vuoden ajan.

Tutkielmassa pääsee ääneen seitsemän helsinkiläisessä konemusiikkikulttuurissa sen varhaisvaiheessa eri tavoin mukana ollutta henkilöä, jotka säilyvät tutkimuseettisistä syistä anonyymeinä. Tutkielman varsinaisena tarkoituksena ei siis ole kartoittaa helsinkiläiseen konemusiikkikulttuuriin liittyviä pioneerihenkilöitä, kehityskulkuja ja tapahtumia vaan tартtua siihen, miten kulttuuriin osallistuminen nuoruudessa on vaikuttanut haastateltavien myöhempään elämään. Haastateltaviksi on valikoitu sekä aktiivisesti kulttuurin luomiseen osallistuneita henkilöitä että säännöllisiä ja satunnaisempia klubeilla kävijöitä, tai ”reivereitä”<sup>9</sup>. Kaikkien haastateltavien osallistuminen kulttuuriin ei kuitenkaan suinkaan ole vielä päättynyt, vaan jotkut ovat edelleen aktiivisia jäseniä konemusiikkiskenessä.

Tutkimusaiheen valintaan on vaikuttanut useita vuosia jatkunut henkilökohtainen kiinnostukseni konemusiikkiin ja siihen liittyvään juhlimiskulttuuriin

---

<sup>6</sup> Ks. esim. Salasuo 2004a.

<sup>7</sup> Ks. esim. Kling 2017.

<sup>8</sup> Bennett 2013, 48.

<sup>9</sup> Tutkielman otsikon alkuosa tulee seuraavasta haastattelukatkelmasta: ”Mulle tekno on sellanen elämäntapa, että kerran reiveri aina reiveri mun mielestä (N1973a\_Q1:170).”

niin kansainvälisesti kuin Helsingissä. Olen kiinnostunut erityisesti klubi-ilmiöihin liittyvistä kulttuurisista ja sosiaalisista kehyksistä. Koen tuntevani ilmiöön liittyvät sisäiset toimintamallit omien kokemusteni kautta mutta en ole erityisen aktiivinen toimija kulttuurin sisällä. En siis kuitenkaan tutkijana katso konemusiikkikulttuuria täysin ulkopuolisen näkökulmasta, joskin ikäni puolesta olen luonnollisesti täysin ulkopuolinen 1990-luvun klubi- ja ravekulttuurista.

Luvussa kaksi määrittelen tarkemmin, mitä tarkoitan konemusiikkikulttuurilla ja esittelen tutkimusongelman ja -kysymykset kattavammin. Luvussa kolme esittelen konemusiikkikulttuurin historiallista taustaa: ensin teknon, housen ja ravekulttuurin kansainvälistä syntyhistoriaa, minkä jälkeen tarkastelen yhteiskunnallista ja kulttuurista viitekehystä, jossa uusi juhlimiskulttuuri saapui Suomeen. Lopuksi esittelen myös lyhyesti suomalaisen konemusiikkikulttuurin historiallisia kehityskulkuja. Luvussa neljä esittelen tutkielman teoreettisen viitekehyksen ja analyysia kehystävät käsitteet ja akateemiset keskustelut, joita ovat *nuorisokulttuurin ja ikääntymisen suhdetta käsittelevä lähestymistapa*, *DIY-ura*, *alakulttuurinen pääoma* sekä *skene* ja *alakulttuuri*. Viidennessä luvussa esittelen tutkimusaineiston sekä tutkielman menetelmällisen lähestymistavan. Analysoin tutkielman seitsemää temaattista elämäntarinahaastattelua laadullisen elämäntutkimusanalyysin tulokantakehyksessä. Lähestyn haastatteluja muistitietona, jossa olennaisia ovat haastateltavien kokemukset konemusiikkikulttuurista ja heidän itse elämälleen ja osallistumiselleen antamansa merkitykset.

Luku kuusi on tutkielman analyysiluku. Analyysin johdannossa esittelen lyhyesti haastateltavien profiilit ja heidän menneen ja nykyisen suhteensa konemusiikkikulttuuriin. Analyysin ensimmäisessä alaluvussa tarkastelen haastateltavien tutustumista konemusiikkikulttuuriin ja sitä, millaisia skenen sisäisiä arvoja ja käytäntöjä he pitivät merkityksellisinä. Toisessa alaluvussa tarkastelen konemusiikkikulttuuriin osallistumisen vaikutusta haastateltavien koulutus- ja työelämäpolkuihin. Viimeisessä alaluvussa tarkastelen haastateltavien nykyistä suhdetta konemusiikkikulttuuriin ja sen vaikutusta heidän identiteettinsä rakentumiseen.

## 2 Tutkimusaiheen raja

### 5.1 Konemusiikkikulttuurin määrittely

Konemusiikkikulttuurilla tarkoitan tässä tutkielmassa 1980-luvun lopulta eteenpäin elektronisen tanssimusiikin ympärille rakentuneita yöelämäkäytäntöjä, jotka monissa Euroopan maissa levisivät massoille mutta Helsingissä säilyivät 1990-luvun puoleen väliin saakka suhteellisen pienen joukon toimintana ja poikkesivat valtavirtaisesta, erityisesti rockmusiikkiin ja alkoholikulttuuriin kytkeytyvästä yöelämästä.<sup>10</sup>

Konemusiikkia on tanssimusiikin lisäksi myös esimerkiksi elektroninen taide- ja kokeellinen musiikki,<sup>11</sup> mutta tässä tutkielmassa käsitteellä viitataan erityisesti elektroniseen tanssimusiikkiin. Mikko Salasuo on kutsunut musiikin ympärille rakentunutta ilmiötä uudeksi juhlimiskulttuuriksi, joka kattaa sisäänsä kaiken siihen liittyvän toiminnan: musiikin lisäksi myös esimerkiksi käyttäytymisen, tanssimisen, muodin ja ideologian.<sup>12</sup> Konemusiikkikulttuuri oli alusta lähtien aktiivista myös muissa Suomen kaupungeissa, mutta tämä tutkielma on alueellisesti rajattu Helsinkiin. Kulttuurin historiallisia kehityskulkuja esitellään tarkemmin luvussa kolme.

Ilkka Mattilan mukaan konemusiikki vakiintui 1990-luvulla suomen kielen populaarikulttuurisanastoon alun perin rockin ja teknon kannattajien välisen ristiriidan ja vastakkainasettelun seurauksena: ”koneista” ja ”konemusiikista” puhuivat aluksi vain erityisesti vanhemman sukupolven rockmusiikin kannattajat, jotka tuomitsivat kaiken elektronisilla instrumenteilla tehdyn musiikin sieluttomaksi epämusiikiksi – intomielisimpien teknon suosijoiden samalla julistaessa rockin kuolleeksi. Myöhemmin konemusiikkia alettiin käyttää neutraalina ilmauksena kuvaamaan lukemattomiksi eri alalajeiksi pirstaloitunutta elektronista tanssimusiikkia, ja 2000-lukuun mennessä konemusiikista puhuivat jo nekin, jotka sitä itse tekivät ja kuuntelivat.<sup>13</sup>

Elektronisen tanssimusiikin alle lukeutuu useita eri tyylejä, kuten tekno, house, trance sekä niiden lukemattomat alagenret, joista jokaiseen kuuluu myös omia kulttuurisia vivahteita.<sup>14</sup> Koska helsinkiläinen uusi juhlimiskulttuuri oli etenkin sen

---

<sup>10</sup> Ks. esim. Salasuo & Seppälä 2005.

<sup>11</sup> Ks. esim. Kuljuntausta 2008.

<sup>12</sup> Salasuo 2004c, 124.

<sup>13</sup> Mattila 2004, 185.

<sup>14</sup> Esimerkiksi Goa ja psy trancea on pidetty tekno- ja housekulttuurista erillisenä alakulttuurina. Musiikkityylit myös saapuivat Suomeen eri reittejä. (Ks. esim. Aittoniemi 2012, 130–132.)



varhaisvaiheessa varsin pieni ilmiö,<sup>15</sup> koen tämän tutkielman tarkoituksien kannalta järkeväksi tarkastella sitä yhden yläkäsitteen kautta – varsinkin, kun tutkielman tarkoituksena ei ole laatia historiikkia eri skeneistä. Ilmiötä on Suomessa kutsuttu myös teknokulttuuriksi, johon esimerkiksi Sam Inkinen liitti 1990-luvulla musiikin ja juhlimisen lisäksi teknologiautopioita ja tulevaisuudenvisioita.<sup>16</sup> Vaikka suuren yleisön yleiskielessä teknoksi saatetaan kutsua kaikkea elektronisvaikutteista musiikkia,<sup>17</sup> viittaa se kuitenkin vain yhteen koneellisen musiikin genreen, jolloin voitaisiin käyttää myös esimerkiksi käsitettä housekulttuuri. Erityisesti kansainvälisessä kirjallisuudessa käytetään usein käsitettä ravekulttuuri, jolloin viitataan raveiksi, tai reiveiksi, kutsuttuihin juhliin. Ravekulttuuri-termillä viitataan usein myös klubeilla tapahtuvaan juhlimiseen, jota voidaan toisaalta kutsua myös klubikulttuuriksi.

Sekä klubeilla että raveissa juhlimisen tapa on yleensä samankaltainen, eikä konsepti ole vuosien varrella erityisen paljon muuttunut: molemmissa on lähtökohtaisesti tanssilattia, DJ, joka soittaa elektronista tanssimusiikkia sekä valo- ja savuefektejä. Klubit ovat osa kaupungin julkista yöelämätarjontaa, ja niissä järjestetään tapahtumia yleensä ainakin lähes joka viikonloppu. Ravet tai underground- tai ”ug-bileet” ovat usein kertaluontoisia tai ainakin epäsäännöllisemmin järjestettyjä. Niitä järjestetään mitä erilaisimmissa tiloissa, kuten varastohalleissa, ja niiden tiedotus hoidetaan usein kohdennetusti ja epävirallisia kanavia pitkin. Ne ovat myös usein laittomia tai yksityistilaisuuksia.<sup>18</sup> Pekka Haapanen on turkulaista DJ-kulttuuria käsittelevässä pro gradu -työssään tehnyt jaon kaupallisen ja omaehtoisen ympäristön välille. Kaupallisella ympäristöllä hän viittaa laillisiin ja luvallisiin klubeihin ja festivaaleihin, vaikka niiden ohjelmasisältö olisikin ”vaihtoehtoisia”. Omaehtoisella ympäristöllä hän viittaa underground-tapahtumiin, jotka toteutetaan yleensä talkoovoimin ja järjestetään ”hylätyssä tai alun perin musiikkitapahtuman järjestämiseen soveltumattomassa tilassa”.<sup>19</sup>

## 2.2 Tutkimusongelma ja tutkimuskysymykset

Tutkielman keskeinen tutkimusongelma on, miten helsinkiläiseen konemusiikkikulttuuriin osallistuminen haastateltavien nuoruudessa on vaikuttanut heidän myöhempään elämänkulkuunsa. Tutkimuksen kohteena ovat siis ilmiön

---

<sup>15</sup> Ks. esim. Salasuo 2004a.

<sup>16</sup> Inkinen (toim.) 1994.

<sup>17</sup> Mattila 2004, 186.

<sup>18</sup> Ks. esim. Seppälä 2000, 6.

<sup>19</sup> Haapanen 2019, 11–12.

alkuvaiheen kokeneiden ihmisten yksilölliset elämänkulut ja se, miten heidän kulttuurinen toimintansa 1990-luvun alussa on vaikuttanut heidän tämänhetkiseen elämäntilanteeseensa. Tutkielmassa ollaan kiinnostuneita myös kansainvälisen nuorisoihmiön paikallisista ominaispiirteistä sekä sen muutoksesta ajassa, mutta kyseessä ei ole historiikki helsinkiläisestä konemusiikkikulttuurista ja siihen liittyneistä tapahtumista. Konemusiikkikulttuurin kehityskulkujen ja käytäntöjen kuvaamisen tarkoituksena on asettaa haastateltavien kokemukset historialliseen aikaan ja paikkaan. Tutkielmassa hahmotetaan myös sitä, miten kulttuurin parissa rakentuneet sosiaaliset verkostot sekä karrtunut alakulttuurinen pääoma ilmenevät haastateltavien elämänkuluissa sekä sitä, muotoutuiko konemusiikkikulttuuriin tutustumisesta käännekohta heidän elämänkuluissaan.

Tutkielma kiinnittyy ajankohtaiseen akateemiseen keskusteluun nuorisokulttuurisesta osallistumisesta ja ikääntymisestä.<sup>20</sup> Ravekulttuuri on sen syntyvaiheessa käsitetty sekä kansainvälisesti että Suomessa nuorisokulttuurina, mutta sitä ei enää voida pitää ainoastaan nuorten osallistujien ilmiönä. Siksi tutkielmassa pyritään problematisoimaan myös sitä, mitä vanhempien ihmisten osallistuminen konemusiikkikulttuuriin kertoo nuoruuden ja ikääntymisen muuttuneista merkityksistä. Tutkimusongelmat tiivistyvät seuraavaksi päätutkimuskysymykseksi: **miten konemusiikkikulttuuriin osallistuminen on vaikuttanut haastateltavien elämänkulkuihin?** Päätutkimuskysymyksen voi jakaa useammaksi alatutkimuskysymykseksi:

- **Miten konemusiikkikulttuuriin osallistuminen on vaikuttanut haastateltavien koulutus- ja työelämäpolkuihin?**
- **Miten haastatteluissa ilmenevät konemusiikkikulttuurin viitekehyksessä muodostuneiden sosiaalisten verkostojen ja alakulttuurisen pääoman merkitys?**
- **Miten haastateltavien suhde konemusiikkikulttuuriin on muuttunut heidän ikääntyessään?**
- **Miten historiallinen aika ja paikka ilmenevät haastatteluissa?**

---

<sup>20</sup> Ks. luku 4.2.1.

### 3 Konemusiikkikulttuurin historiallista taustaa

Tämä luku on kirjallisuuskatsaus konemusiikkikulttuurin historiallisesta taustasta. Esittelen ensin kansainvälisen ravekulttuurin varhaisia kehityskulkuja muutamaan avaintekseen pohjautuen. Sitten siirryn Suomeen: ensin tarkastelun kohteena on laajempi yhteiskunnallinen ja kulttuurinen konteksti, joka loi pohjan konemusiikkikulttuurille Helsingissä. Lopuksi esittelen, millainen kuva kirjallisuuden ja muun dokumentaation perusteella helsinkiläisen konemusiikkikulttuurin alkuvaiheista ja kulttuurisista ominaisuuksista piirtyy.

#### 3.1 Tekno, house ja ravekulttuuri kansainvälisessä kirjallisuudessa

Tanssiminen rytmikkään musiikin tahtiin on luonut yhteisöllisyyden tunnetta ihmisyyden keskuudessa aina.<sup>21</sup> Yhdysvalloista lähtöisin ollut diskokulttuuri toi 1970-luvulla tanssilattiat ja DJ-kulttuurin suurelle yleisölle.<sup>22</sup> Tässä luvussa perehdyn diskokulttuurin perintöön, eli ravekulttuuriksi kutsutun musiikki- ja juhlimiskulttuurin syntyyn, josta on julkaistu kansainvälisesti mittava määrä niin akateemiselle kuin suurelle yleisölle suunnattua kirjallisuutta. Yksi tunnetuimmista ja laajimmista ravemusiikin ja -kulttuurin historiikkeista on Simon Reynoldsin *Energy Flash. A Journey Through Rave Music and Dance Culture*,<sup>23</sup> joka pureutuu erityisesti kulttuurin yhdysvaltalaisiin ja brittiläisiin muotoihin. Reynolds kutsuu tekno- ja housemusiikkia ja niiden alalajeja ravemusiikiksi, jonka juuret hän paikantaa kolmeen yhdysvaltalaiseen kaupunkiin: Detroitiin, Chicagoon ja New Yorkiin. Tekno ja house syntyivät näiden kaupunkien afroamerikkalaisissa yhteisöissä 1980-luvulla.<sup>24</sup> Yhdysvalloista musiikki levisi Eurooppaan, missä siitä kehittyi uusia alalajeja ja musiikkiin olennaisena osana liittyvä juhlimiskulttuuri sai muotonsa.

Teknoksi kutsuttu elektronisen musiikin laji sai alkunsa Yhdysvaltojen teollisuuskaupunki Detroitissa 1980-luvun alussa. Varhaisen Detroit-teknon pioneereiksi tituleeratut Juan Atkins, Derrick May ja Kevin Saunderson varttuivat kaupungin afroamerikkalaisilla esikaupunkialueilla, jotka olivat keskiluokkaistuneet vahvan autoteollisuuden vaikutuksesta. He ottivat musiikkiinsa vaikutteita afroamerikkalaisesta funkista ja 1970-luvun Kraftwerk-yhtyeen koneellisista rytmeistä.

---

<sup>21</sup> Ks. esim. McNeill & McNeill 2011, 33.

<sup>22</sup> Jones & Kantonen 1999.

<sup>23</sup> Reynolds 2013.

<sup>24</sup> Mt., 40.

Düsseldorfilainen kulttiyhtyeenä pidetty Kraftwerk oli tuonut syntetisaattoreilla ja rumpukoneilla tehdyn koneellisen musiikin suurelle yleisölle.<sup>25</sup>

Housemusiikki sai alkunsa samoihin aikoihin Chicagon afroamerikkalaisessa homoyhteisössä. The Warehouse -klubin DJ Frankie Knuckles kokeili uusia tapoja miksata diskomusiikkia, minkä seurauksena kehittyi klubin mukaan nimetty, Chicago-houseksi kutsuttu musiikkityyli. Chicago oli yksi ainoita yhdysvaltalaisia kaupunkeja, jossa disko ei ollut vielä menettänyt suosiotaan. Diskon lisäksi houseen vaikutti eurooppalainen elektroninen musiikki, kuten Giorgio Moroder, jonka Donna Summerille tuottama *I Feel Love* oli yksi ensimmäisiä täysin koneellisesti tuotettuja tanssimusiikin hittejä. New Yorkin Paradise Garage -klubilla soitettun musiikin inspiroimana kehittyi omaleimainen housen alalaji garage house. Housemusiikkiin liittyi vahvasti myös hedonistinen juhlimiskulttuuri, jossa tanssi- ja klubikokemusta vahvistava huumeidenkäyttö oli yleisempää kuin esimerkiksi Detroitin teknoskenessä. Paradise Garagessa soittaneen DJ Larry Levanin settejä kuvataankin ”hengellisiksi” kokemuksiksi.<sup>26</sup>

Elektroninen tanssimusiikki ja siihen liittynyt juhlimiskulttuuri olivat Yhdysvalloissa alun perin leimallisesti vähemmistöjen ja marginalisoitujen ihmisten kulttuuria jo 1970-luvun diskokulttuurista lähtien.<sup>27</sup> Klubikulttuurin pyrkimyksenä oli toimia etnisyydeltään marginalisoiduille ja seksuaali- ja sukupuolivähemmistöihin kuuluville turvallisena tilana kokoontua yhteen. Ravekulttuurin motoksi tuli PLUR (*peace, love, unity and respect*), jonka mukaan rauha, rakkaus, universaali kunnioitus ja yhteisöllisyys kuvaavat kulttuurin piirissä vallitsevaa arvomaailmaa.<sup>28</sup>

Isossa-Britanniassa ravekulttuurin alku ajoitetaan kirjallisuudessa kesään 1987, jonka britti-DJ:t Paul Oakenfold, Danny Rampling ja Nicky Holloway viettivät Espanjan bilesaarena tunnetulla Ibizalla. Ibizan rannoilla juhlittiin Yhdysvalloista rantautuneen acid housen<sup>29</sup> ja ekstaasin<sup>30</sup> tahdittamana. DJ:t toivat mukanaan vaikutteita

---

<sup>25</sup> Reynolds 2013, 3–10; Anz & Meyer 1999, 15; 23.

<sup>26</sup> Reynolds 2013, 17–21; 26; 34–35; Anz & Meyer 1999, 21–22.

<sup>27</sup> Ks. esim. Jones & Kantonen 1999, 9.

<sup>28</sup> Ks. esim. Reynolds 2013, 45–49.

<sup>29</sup> Acid house on 1980-luvun puolivälin Chicagossa kehittynyt house-musiikin alalaji, jolle on ominaista Roland 303 -bassosyntetisaattorilla tuotettu koneellinen, ”nariseva” ja ”koukeroinen” äänimaailma. Keltaisesta *smiley*-kasvosta tuli acid house -kulttuurin tunnusmerkki. (Reynolds 2013, 29–30; 45–49.)

<sup>30</sup> Ekstaasi eli MDMA oli yleisin 1990-luvun rave-kontekstissa esiintynyt laiton päihde, jonka käyttäjät pitävät käyttöönsä tyypillisesti ”viihdekäyttönä” (*recreational use*), joka ei muistuta päihteiden ongelmakäyttöä. MDMA kehitettiin alun perin Saksassa 1900-luvun alussa etsittäessä sopivia yhdisteitä terapiakäyttöön. Saksasta se levisi Yhdysvaltoihin, missä siitä tuli ”juhlimishuume” 1970-luvun lopussa. Aine vapauttaa käyttäjän aivoissa dopamiinia ja serotoniinia, jotka luovat euforiantunteen ja tekevät

paikallisesta juhlimiskulttuurista ja alkoivat järjestää Lontoossa klubi-iltoja. Lontoossa kehittynyt omaleimainen ja hedonistinen juhlimiskulttuuri levisi vähitellen koko Isoon-Britanniaan ja muualle Eurooppaan. Juhlimisen tapaa kuvataan täysin uudennaiseksi verrattuna aiempaan: jos ennen klubeilla käymisen tarkoituksena oli seuranhaku parhaimpiin pukeutuneena, nyt puettiin päälle löysät ja värikkäät oloasut, joissa oli helppo tanssia ja pitää hauskaa. Reynolds esittää, että homokulttuurissa syntyneet käyttäytymisnormit ja itseilmaisun tapa alkoivat ekstaasin vaikutuksesta esiintyä brittiläisessä ravekontekstissa, joka oli pääosin työväenluokkainen ja heteroseksuaalinen. Jopa jalkapallohuliganismin kerrotaan hetkellisesti vähentyneen, minkä arvellaan johtuneen ravekulttuurin sisällä vallinneesta yhteisöllisyyden tunteesta sekä rajojen hälvenemisestä eri yhteiskuntaluokkia, etnisiä ryhmiä ja seksuaalisia suuntautumis- edustaneiden ihmisten välillä.<sup>31</sup>

Ravekulttuurin brittiläistä huippukautta, vuosia 1988–1989, kutsutaan nimellä *the Second Summer of Love* viittauksena hippikulttuuriin ja ”ensimmäiseen rakkauden kesään” kaksi vuosikymmentä aiemmin San Franciscossa. Ajanjakson aikana ravekulttuuri sekä huumeiden viihdekäyttö levisivät joka puolelle Isoa-Britanniaa massiivisten ja yleensä laittomien bileiden muodossa, joita järjestettiin usein hylätyillä teollisuus- tai etäisillä maaseutualueilla. Reynolds kirjoittaa, että ilmiön levitessä massoille acid housen hedonistinen juhlimisen tapa, jossa tanssittiin läpi yön, käänsi nuorten vuorokausirytmien nurin päin ja alkoi ravistella aikakauden thatcherilaista ilmapiiriä myös laajemmin brittiläisessä yhteiskunnassa.<sup>32</sup> Vuoteen 1989 mennessä sana *rave* oli verbinä ja substantiivina yleiskieltä: suomeksi suoraan käännettynä se merkitsee hillitöntä käytöstä, hurmiota ja äärimmäistä innokkuutta, mikä sopi hyvin brittiläiseen acid house -kulttuuriin.<sup>33</sup>

1990-luvun ensimmäisiin vuosiin mennessä oli ravekulttuurista tullut Isossa-Britanniassa jo taloudellisesti varsin kannattavaa vapaa-ajan liiketoimintaa.<sup>34</sup> Sanomalehtien kohahduttava kirjoittelu raveista ja niihin liittyvästä päihteidenkäytöstä johti massakokoontumisia rajoittaviin toimiin: poliisit ryhtyivät ratsaamaan laittomia bileitä, ja myös uusia lakeja kokoontumisten estämiseksi säädettiin. Reynolds tosin

---

havainnoista (väreistä, äänistä, hajuista, mauista ja kehon tuntemuksista) voimakkaampia ja elävämpiä. Ekstaasin sanotaan myös lisäävän intiimiyden tunnetta, poistavan emotionaalisia ”estoja” ja helpottavan verbaalista kommunikaatiota. (Reynolds 2013, 36–37; Salasuo 2004b, 105–109; Redhead 1993b, 7.)

<sup>31</sup> Reynolds 2013, 45–54; Wildermann 1999, 117–118.

<sup>32</sup> Reynolds 2013, 57–58; 70; 82; Redhead 1993a, 4.

<sup>33</sup> Reynolds 2013, 78–79; Anz & Meyer 1999, 25.

<sup>34</sup> Reynolds 2013, 82; 117.

arvelee, että negatiivinen huomio teki ravekulttuurista ja myös päihteistä entistä suositumpia. Sarah Thornton taas esittää, että tabloid-lehtien luoma moraalinen paniikki<sup>35</sup> yhteiskunnassa on yksi keskeisiä tapoja, joilla nuorisokulttuurit autentisoivat itseään. ”Alkuperäinen” ravekulttuuri alkoi fragmentoitua lukemattomiksi pieniksi skeneiksi, ja tapahtumat palasivat jälleen klubiolosuhteisiin.<sup>36</sup>

Myös Saksa, erityisesti Frankfurt ja Berliini, oli merkittävä tekno- ja ravekulttuurin keskus Euroopassa. Berliinissä teknokulttuurin on tulkittu toimineen muurin murtumisen jälkeisessä yhteiskunnassa yhtenä itää ja länttä henkisesti yhdistävänä ilmiönä. Muurin murtumisen jälkeen tyhjilleen jääneet idän valtiomisteiset teollisuusrakennukset tarjosivat ainutkertaisia tiloja ravejuhlille.<sup>37</sup> Philipp Anz ja Arnold Meyer ovat esittäneet, että teollinen ja riisuttu klubiympäristö vaikutti myös musiikkiin tehden siitä erityisen kolkkoa ja minimalistista.<sup>38</sup> Berliinissä vuodesta 1989 2000-luvun alkuun kesäisin järjestetty *Love Parade* -tapahtuma keräsi massiivisia osallistujamääriä ympäri maailmaa, suurimpina vuosinaan 1990-luvun loppupuolella jopa yli miljoonan.<sup>39</sup>

Ravekulttuurista tuli muutamassa vuodessa kansainvälisesti yksi keskeisimpiä populaarikulttuurin ilmiöitä. Ravemusiikin tuottamisessa uutta oli se, että musiikin tekemiseen hyödynnettyä teknologiaa alettiin käyttää tavoilla, joka ei ollut aikaisemmin mahdollista tai ”tarkoituksenmukaista”. Elektroniselle tanssimusiikille leimallinen DJ-kulttuuri, jossa kappaleet miksataan yhteen tasaiseksi, tauottomaksi DJ-setiksi, oli yleistynyt 1970-luvun diskokulttuurin myötä. DJ-setin tarkoituksena on pitää yleisö tanssilattialla läpi yön. Levyjen soittaminen ei siis ole vain kappaleiden soittamista peräkkäin, vaan DJ:n ilmaisuvoima perustuu musiikin laajaan tuntemukseen ja taitoon luoda erilaisia tunnelmia ja kontrasteja yhdistelemällä uusia ja vanhoja musiikkikappaleita toisiinsa.<sup>40</sup> Ravekulttuuri – kuten kulttuuriset liikkeet yleensäkin – levisi lopulta lähes jokaiseen maailmankolkkaan ja sai kussakin maassa ominaisia piirteitä.<sup>41</sup> Seuraavaksi tarkastellaan, millaiset yhteiskunnalliset ja kulttuuriset tekijät johtivat siihen, millaiseksi ravekulttuuri Helsingissä muotoutui.

---

<sup>35</sup> Käsite moraalinen paniikki (*moral panic*) on alun perin Stanley Cohenin (Cohen 1972).

<sup>36</sup> Reynolds 2013, 59–62; 68–69; 180; Bennett 2000, 73; Thornton 1995, 131–137; Redhead 1993b, 7–24.

<sup>37</sup> Collin 2018, 51–56.

<sup>38</sup> Anz & Meyer 1999, 26–27.

<sup>39</sup> Collin 2018, 64–67.

<sup>40</sup> Reynolds 2013, 29; 462–464; 576–578; Farrugia 2012, 26.

<sup>41</sup> Ks. esim. Collin 2018.

### **3.2 1980-luvun kaupunkikulttuurin murros luo pohjan helsinkiläiselle konemusiikkikulttuurille**

Ravemusiikin ja uuden juhlimiskulttuurin rantautuminen Suomeen ja Helsinkiin 1980-luvun lopulla kytkeytyy aikakauden laajempaan kaupunkikulttuurin murrokseen. Helsingin kaupunkikulttuuria käsittelevässä artikkelikokoelmassa Sampo Ruoppila ja Timo Cantell määrittelevät kaupunkikulttuurin sellaisiksi yhteisöllisiksi ja viihteellisiksi tavoiksi olla, jotka mielletään kaupunkielämälle ominaisiksi ja jotka liittyvät erityisesti vapaa-aikaan.<sup>42</sup> Seuraavaksi esitellään lyhyesti kaupunkikulttuurin murrokseen johtanutta yhteiskunnallista ja historiallista taustaa. Historiallisen ajan ja paikan tarkastelun tarkoituksena on pohjustaa tutkielman analyysiosiota, jossa haastateltavien kokemusmaailma asetetaan tähän yhteiskunnalliseen kontekstiin.

1980-luvun uusien, erityisesti vapaa-ajanviettoon liittyvien virtausten taustalla vaikuttivat pitkäaikaiset Suomen kaupungistumis- ja modernisoitumisprosessit, jotka alkoivat 1960-luvun lopulla. Prosessit alkoivat länsieurooppalaisittain myöhään, mutta alettuaan tapahtuivat ne varsin nopeasti: talous ja elintaso kasvoivat Suomessa 1960-luvulta 1980-luvulle nopeimmin Euroopassa. Asutuksen painopiste siirtyi maalta kaupunkeihin, erityisesti Etelä-Suomeen, ja maatalousyhteiskunnasta tuli ennätysajassa teollisuus- ja palveluyhteiskunta. Vuosikymmeniä leimasivat hyvinvointivaltion rakentaminen, peruskoulu-uudistus, lähiöluokan synty sekä laajempi aatteellisen ympäristön ja elämäntavan muuttuminen.<sup>43</sup> Myös nuorisokulttuuri muuttui: Helsingissä syntyi 1960-luvulta eteenpäin uudenlaisia nuorten yhteisöjä ja harrastustiloja, jotka olivat irrallaan perinteisistä instituutioista ja valvotusta ympäristöstä. Vapaa-aika lisääntyi, tiedonvälitys tehostui ja televisio yleistyi: henkisenä muutosvoimana toimineiden suurten ikäluokkien maailmankuva sai uusia väläyksiä maailmalta heidän aikuistuessaan.<sup>44</sup>

1980-luvun Suomessa väki alkoi maatalouden lisäksi vähentyä myös teollisuudesta. Palkkatyössä olevia valkokaulustyöntekijöitä, kuten palveluammateissa työskenteleviä sekä erilaisia toimihenkilöitä, alettiin kutsua uudeksi keskiluokaksi. Pekka Sulkusen mukaan länsieurooppalainen uusi keskiluokka koostui ihmisistä, jotka eivät tunnistanee olevansa yhtenäinen luokka. Heitä yhdisti yhteinen mentaliteetti ja se,

---

<sup>42</sup> Ruoppila & Cantell 2000, 36.

<sup>43</sup> Häkkinen 2013, 49–51; Haapala 2006, 93; 107; Mäenpää 2005, 13–14; Sulkunen 1992, 26–29; Kortteinen 1982.

<sup>44</sup> Sillanpää 2002, 135; Rantanen 2000, 88.

että he eivät kuuluneet maalaisväestöön, työväestöön tai vanhaan eliittiin.<sup>45</sup> J.P. Roos jäsentänyt suomalaista uutta keskiluokkaa bourdieulaisittain: taustaltaan uusi keskiluokka edusti nopeaa nousua maalaisväestöstä keskiluokkaan, ja sen piirteitä leimasivat hyvä ulkoinen elämänhallinta ja pyrkimys ”hallittuihin” seikkailuihin. Aktiviteetit suunnattiin erityisesti vapaa-aikaan ja kulutukseen.<sup>46</sup> Juuri uuden keskiluokan katsotaan olleen avainasemassa omaksumaan kaupunkikulttuurin murrosta ja uusia tapoja olla ja kuluttaa.<sup>47</sup>

Lepakkoluolan valtaamisella vuonna 1979 katsotaan olleen merkittävä rooli helsinkiläisen kaupunkikulttuurin käyntiin sysäämisessä. Alkoholistien asuntolana toiminut vanha maalivarasto Helsingin Ruoholahdessa toimi 20 vuotta valtaamisensa jälkeen eri nuorisokulttuurien pesänä ja kansainvälisten tyylivirtauksien välittäjänä. Elävän Musiikin Yhdistys ELMU ry, joka tilan valtasi ja jonka käytössä Lepakkoluola oli, oli perustettu vuotta aikaisemmin. ELMU perustettiin vastaiskuna ”mekaaniselle” musiikille – diskolle ja muulle levymusiikille. Lepakkoluolan historiikin kirjoittaneen Miska Rantasen mukaan valtaus oli merkittävä tapahtuma, sillä Lepakkoluolan myötä perinteisen valtiovetoisen kulttuurielämän rinnalle alkoi muodostua omaehtoinen tekemisen verkosto. ELMU pyrki myös tekemään pesäeroa politisoituneeseen 1970-lukuun. Lepakkoluolassa järjestettiin 1990-luvulla myös paljon konemusiikin tapahtumia.<sup>48</sup>

Kaupunkikulttuurin elävöitymisen taustalla oli Ruoppilan ja Cantellin mukaan länsieurooppalaisen kaupunkikulttuurin jäljittely. Suomi oli avautumassa Eurooppaan, ja ulkomaiset vaikutteet lisääntyivät. Maassa alettiin saada kiinni ajankohtaiset kansainväliset nuorisokulttuuriset trendit. Uusia virtauksia ihmisten tietoisuuteen toivat uudet kaupalliset mediat,<sup>49</sup> ja samalla ulkomaanmatkailu, erityisesti itsenäiset matkustusmuodot kuten interrail, lisääntyi. Vuodet 1985 ja 1986 olivat junamatkailun huippuvuosia. Samalla 1980-luvulla Suomessa elettiin taloudellista nousukautta, joka heijastui kuluttajien arkeen ja lisäsi heidän kulutuskyykyään. Uudet ravintolat, terassit, julkinen kulttuuri ja erilaiset kaupunkitapahtumat alkoivat vallata kaupunkitilaa: esimerkiksi Taiteiden yö järjestettiin vuonna 1989 ensimmäistä kertaa.<sup>50</sup>

---

<sup>45</sup> Haapala 2006, 94–95; 115; Sillanpää 2002, 187; Ruoppila & Cantell 2000, 53; Sulkunen 1992, 3; 22; 26–29; Ahola 1989, 9.

<sup>46</sup> Roos 1985c; Bourdieu 1984.

<sup>47</sup> Ruoppila & Cantell 2000, 53.

<sup>48</sup> Mäenpää 2005, 11; Rantanen 2000.

<sup>49</sup> Ks. luku 3.2.2.

<sup>50</sup> Mäenpää 2005, 17–18; Sillanpää 2002, 180–181; 194; Ruoppila & Cantell 2000, 48–49.



1980-luvulla alettiin puhua jupeista – nuorista kaupunkilaisista ammattilaisista<sup>51</sup> – jotka käyttivät tulonsa kulutukseen ja vapaa-aikaan. Heihin yhdistettiin koulutuksen ja työn kautta toteutuva sosiaalinen pyrkisyys, tavoiteltavan yhteiskunnallisen aseman mukainen vaatetus ja muut kulutustottumukset sekä kiinnostus muotiin ja uusimpaan informaatiotekniikkaan. Sanoista city ja citykulttuuri tuli 1980-luvun suomalaisia muotisansoja.<sup>52</sup> Kaikkia citykulttuuri ei kuitenkaan miellyttänyt: Pasi Mäenpää kirjoittaa, että jupeista puhuminen oli kulutusjuhlan ja uratietoisuuden paheksunta,<sup>53</sup> ja Rantasen mukaan city oli ”vanhemman vasemmistolaisen kulttuuripolven suussa synonyymi kauhistuttavan tyhjäpäiselle jetset-elämälle, jossa raha ja individualismi tärkeimmät arvot”.<sup>54</sup> Antti Isokangas, Kaappo Karvala ja Markus von Reiche kuvaavat uudenlaista helsinkiläistä kaupunkikulttuuria seuraavasti:

[1980-luvun lopulla näkyväksi tullut] citykulttuuri edusti pinnallisuutta, itsekkyyttä ja ahneutta, mutta myös Suomessa ennennäkemätöntä sanomisen, yrittämisen ja elämisen vapautta. Ennen kaikkea se teki Helsingistä entistä monikulttuurisemman ja viihtyisemmän pienen suurkaupungin. Paikan, jossa kulttuurisilla, etnisillä ja seksuaalisilla vähemmistöillä on vapaus elää haluamallaan tavalla, ja jossa kuka tahansa voi soittaa kadulla tai ostaa intialaista ruokaa aamuyöllä joutumatta hullun kirjoihin tai poliisin puhutteluun.<sup>55</sup>

1990-lukua leimasivat yhtäältä lama, työttömyys ja valtion velkaantuminen ja toisaalta edellisen vuosikymmenen vapaa-aikaan ja kulutukseen liittyvien ilmiöiden laajeneminen. Kilpailu, kulutuskulttuuri ja menestyshakuisuus alkoivat määritellä yhä useamman elämää. Vuonna 1995 Suomi liittyi Euroopan Unioniin, ja Nokian menestyksen myötä alettiin panostaa tietoyhteiskuntaan ja informaatioteknologian vauhdittamaan uuteen talouteen investoimalla koulutukseen ja tutkimukseen.<sup>56</sup> Suomesta tuli modernin informaatioyhteiskunnan malli. Samalla 1980- ja 1990-lukujen vaihteessa nuoruuttaan eläneiden voi kutsua kuuluvan ensimmäiseen aidosti kaupunkilaiseen suomalaiseen sukupolveen. Toisin kuin kaikkien aikaisempien

---

<sup>51</sup> Englanniksi ”yuppie” (young urban professional).

<sup>52</sup> Mäenpää 2005, 11; Sillanpää 2002, 180; Isokangas & Karvala & von Reiche 2000, 36; Kivelä 1986:3.

<sup>53</sup> Mäenpää 2005, 18; 105.

<sup>54</sup> Rantanen 2000, 135.

<sup>55</sup> Isokangas & Karvala & von Reiche 2000, 5.

<sup>56</sup> Haapala 2006, 94–95; Mäenpää 2005, 18–19; Sillanpää 180–181; Ruoppila & Cantell 2000, 35; 53.

suomalaisten sukupolvien kohdalla, agraariyhteiskunta – maalla asuminen tai maalaistyön tekeminen – ei enää välittömästi koskettanut heidän elämäänsä.<sup>57</sup>

Seuraavaksi käsitellään tarkemmin ravintola- ja yöelämäkulttuurin muutosta sekä uusia mediailmiöitä 1980-luvun lopun Helsingissä. Nämä ilmiöt olivat tärkeitä osatekijöitä kaupunkikulttuurin murroksessa sekä valtavirran yöelämäkäytännöistä poikkeavan uuden juhlimiskulttuurin rantautumisessa kaupunkiin.

### 3.2.1 Ravintolakulttuurin ja yöelämän muuttuminen

Ensimmäiset diskot olivat tulleet Suomeen jo 1960-luvun jälkipuoliskolla, ja diskomusiikki ja siihen liittyvä DJ- ja juhlimiskulttuuri levisivät Suomeen 1970-luvulla. Suomessa DJ:tä (*disc jockey*) kutsuttiin tiskijukaksi, joka toimi levyjen soittamisen lisäksi myös illan seremoniamestarina. Ravintolakulttuuri oli kuitenkin vielä tässä vaiheessa varsin säänneltyä, ja ovella vaadittiin asianmukaista pukeutumista, ja monet diskot olivat ns. limudiskoja, joissa alkoholin juominen oli kiellettyä.<sup>58</sup> Tiukka alkoholipolitiikka määritteli suomalaisen ravintolakulttuurin ja -elinkeinon tunnusmerkit 1980-luvun puoliväliin saakka täysin: sen, kuinka paljon ravintoloita sai olla, mitä siellä sai tarjota ja kuinka asiakkaan tuli niissä käyttäytyä.<sup>59</sup>

Suomalaisen ravintolakulttuurin historiaa tutkineen Merja Sillanpään mukaan syöminen, juominen ja ajanvietto julkisesti ravintolassa ei ollut suomalaisessa kulttuurissa kovin yleistä ennen 1980-lukua. Myös suomalaisten suhde ravintolaan oli tyypillisesti jäykkä: ravintola käsitettiin ensisijaisesti paikkana, jossa juotiin alkoholia, minkä vuoksi kodin ja ravintolan vastakkainasettelu oli Suomessa pitkään tyypillinen.<sup>60</sup> Naisista tuli hyviä ja tavoiteltuja ravintola-asiakkaita vasta 1980-luvulla, joskin naisten olemisia ja tekemisiä ravintolassa seurattiin uuden keskiluokan juomatapoja tutkineen Eija Aholan mukaan edelleen tarkemmin kuin miesten.<sup>61</sup> Vuosikymmenen kuluessa elinkeinorakenteen muutos ja taloudellinen nousukausi johtivat vähitellen ravintoloiden kysynnän huomattavaan kasvuun.<sup>62</sup> Samalla ravintolaelinkeino vapautui: vuonna 1986 Alko alkoi myöntää ravintoloille anniskeluoikeuksia vapaammin, ja ravintoloiden määrä räjähti kasvuun. Lähiönuorisot alkoivat viettää yhä enemmän aikaa Helsingin keskustan

---

<sup>57</sup> Häkkinen 2013, 52–53.

<sup>58</sup> Mattlar 2017b; Mattila 2004, 180–181.

<sup>59</sup> Sillanpää 2002, 145; Ruoppila & Cantell 2000, 36.

<sup>60</sup> Mäenpää 2005, 15; Sillanpää 2002, 147.

<sup>61</sup> Sillanpää 2002, 188; Ruoppila & Cantell 2000, 46–47; Ahola 1989, 32.

<sup>62</sup> Sillanpää 2002, 193.

uusissa ravintoloissa, kahviloissa ja baareissa, joista tuli nuorisokulttuurin, rockmusiikin virtausten, pukeutumistyylien ja taloudellisen menestymisen näyttäjäitä.<sup>63</sup>

Yöelämä monipuolistui 1980-luvun kuluessa, ja diskojen sijaan alettiin vähitellen puhua klubeista.<sup>64</sup> Vuonna 1982 perustettiin Bela Lugosi -niminen klubi, jossa iltaa viettivät mustiin pukeutuneet gootit. Rantasen mukaan lugosilaiset edustivat uudenlaista klubisukupolvea, jotka ottivat vaikutteita ulkomailta ja jolle bailaaminen oli arvo sinänsä. Bela Lugosi toimi yhtenä esikuvana pian käynnistyvälle klubibuumille.<sup>65</sup> Totuttujen opiskelijapaikkojen, kuten Kauppakorkean KY:n, HYY:n Vanhan ja Pohjalaisen Osakunnan Bottan sekä ”perusjuottoloiden” ja hotellien yökerhojen lisäksi kaupunkiin perustettiin lukuisia uusia klubeja.<sup>66</sup> Vaihtoehtoisempi ja valtavirtaisempi klubikulttuuri elivät rinnakkain. Mikko Mattlar kirjoittaa, että 1980-luvun lopussa vaihtoehtoisempien ELMU-piirien ja pintadiskojen tiskijukille löytyi yhteinen nimittäjä, joka oli Suomeen saapunut uusi musta rytmimusiikki, eli hiphop ja house.<sup>67</sup>

1990-luvun kuluessa ravintolaelinkeino vapautui lähes täysin, ja ravintolassa käyminen arkipäiväistyi vähitellen myös koko kansan keskuudessa. Samalla klubikulttuuri elävöityi entisestään. Laman aikana ravintolapalveluiden kysyntä kuitenkin väheni jyrkästi. Lama ei tutkimusten mukaan varsinaisesti vähentänyt ravintoloiden määrää, sillä toimitiloja oli heikon kysynnän ja edullisten vuokrien vuoksi hyvin saatavilla.<sup>68</sup>

### **3.2.2 Uudet mediailmiöt**

Mediakentän muuttuminen oli keskeinen osatekijä kaupunkikulttuurin murroksessa ja siten myös helsinkiläisen konemusiikkikulttuurin ja vakiintumisessa, sillä uudet mediat antoivat äänen alakulttuurien toimijoille ja levittivät niistä tietoa. Tiedotusvälineet olivat Suomessa 1980-luvun puoliväliin saakka harvalukuisia, ja esimerkiksi radio oli Olli Ylösen mukaan Yleisradion perustamisesta 1930-luvulta lähtien valtion väline kansakunnan yhdistämiseen, kasvattamiseen ja kouluttamiseen.<sup>69</sup> Media alkoi kuitenkin melko yhtäkkisesti moniäänistyä: vuonna 1985 sallittiin yksityiset ja kaupalliset

---

<sup>63</sup> Mäenpää 2005, 14–15; Sillanpää 2002, 183; 194; Isokangas & Karvala & von Reiche 2000.

<sup>64</sup> Mattlar 2017b, 283.

<sup>65</sup> Rantanen 2000, 131–132; 137.

<sup>66</sup> Mattlar 2017b; Isokangas & Karvala & von Reiche 2000, 8–10; 16; Rantanen 2000, 135.

<sup>67</sup> Mattlar 2017b, 280.

<sup>68</sup> Sillanpää 2002, 195; 210–212; 226; Rantanen 2000, 167; Ruoppila & Cantell 2000, 37–40.

<sup>69</sup> Ylönen 2002, 7.

paikallisradiot, jolloin Yleisradio menetti monopolinsa radiotoiminnassa.<sup>70</sup> Heti saman vuoden vappuna Lepakkoluolassa aloitti Suomen ensimmäinen urbaani paikallisradio Radio City, joka antoi puheenvuoron erilaisille vaihtoehtoliikkeille, alakulttuureille ja ruohonjuuritason toimijoille.<sup>71</sup> Painetun median puolella Helsingin Sanomien ja suurten maakuntalehtien rinnalle alettiin perustaa omalla äänellään puhuvia pieniä lehtiä, kuten vuonna 1986 perustettu ilmaisjakelulehti City.<sup>72</sup> Lehden levikki oli jo ensimmäisenä vuonna 130 000. Myös ”juppikulttuurin lippulaivaksi” kutsuttu City-lehti kohdensi sisältönsä nuorille, kuluttaville kaupunkilaisille, joka etsi kaupungista kulttuuria, ravintoloita ja vapaa-ajanviettomahdollisuuksia.<sup>73</sup> Rantasen mukaan lehtimaailman murrokselle olivat luoneet pohjaa 1970-luvun lopulla punkin ja uuden aallon siivellä syntyneet kymmenet pienlehdet, jotka madalsivat kynnystä lehdentekemiseen.<sup>74</sup> Ruoppilan ja Cantellin mukaan uudet mediat dokumentoivat tapahtumia erityisen herkästi ja vaikuttivat opastamalla kuluttajia käyttämään kaupunkia.<sup>75</sup>

### 3.3 Helsingiläisen konemusiikkikulttuurin alkuvaiheet kirjallisuudessa

#### 3.3.1 Aiempi suomalainen tutkimus ja muu kirjallisuus

Suomalaista konemusiikkikulttuuria on toistaiseksi tutkittu akateemisesti melko vähän. Jonkun verran on julkaistu muuta kirjallisuutta ja dokumentaatiota, jossa luodaan erilaisia katsauksia konemusiikkikulttuuriin usein siihen itse osallistuneiden henkilöiden näkökulmasta. Jo vuonna 1994 julkaistiin Inkisen toimittama artikkelikokoelma *Tekno – digitaalisen tanssimusiikin historia, filosofia ja tulevaisuus*,<sup>76</sup> jossa teknokulttuuria ja ravekokemusta kuvataan ja teoretisoidaan ajan tulevaisuususkoiseen ja uutta teknologiaa romantisoivaan henkeen. Historiakatsauksia suomalaiseen ravekulttuuriin on julkaistu netissä ja radiossa: vuonna 2011 ilmestyi Basso Median viisiosainen lyhyt-nettidokumenttisarja *Suomen ravekulttuurin historia*<sup>77</sup> ja vuonna 2016 Radio Helsingin

<sup>70</sup> Vuonna 1986 YLE menetti monopolin myös televisiotoiminnassa Kolmoskanavan aloittaessa lähetykset (Ruoppila & Cantell 1999, 50).

<sup>71</sup> Mäenpää 2005, 11; Isokangas & Karvala & von Reiche 2000, 36.

<sup>72</sup> City-lehti syntyi kesällä 1985 perustetun 1999 Citylehden ja Scandal-lehden ajaututtua taloudellisiin vaikeuksiin ja fuusioituttua. Mallia otettiin tukholmalaisesta Nöjesguiden-lehdestä. (Isokangas & Karvala & von Reiche 2000, 32–33.)

<sup>73</sup> Mäenpää 2005, 11; Isokangas & Karvala & von Reiche 2000, 36; Ruoppila & Cantell 2000, 49–50; Kivelä 1986:1.

<sup>74</sup> Rantanen 2000, 135.

<sup>75</sup> Ruoppila & Cantell 2000, 51.

<sup>76</sup> Inkinen (toim.) 1994.

<sup>77</sup> Railo & Lehtinen, 2011.

13-osainen ohjelmasarja *Stadin teknohistoria*<sup>78</sup>. Kenties uusin suomalaista konemusiikkikulttuuria käsittelevä teos on vuonna 2017 julkaistu artikkelikokoelma *Kone-Suomi*.<sup>79</sup> Mainittakoon myös Helsingin Kaupunginmuseon näyttely *Helsinki Clubbing* vuodelta 2018, joka esitteli helsinkiläistä klubikulttuuria 30 vuoden ajalta haastattelujen, videoiden, valokuvien, julisteiden, flyereiden sekä musiikin muodossa.<sup>80</sup>

Suomalaista elektronista musiikkia käsittelevässä kirjallisuudessa suomalaista (populaari)musiikin historiankirjoitusta pidetään usein rock- ja iskelmäpainotteisena. Yhdeksi syyksi siihen on esitetty, että suomalaiset teknon ja housen tekijät ovat usein saaneet ulkomailla suurempaa suosiota kuin Suomessa.<sup>81</sup> Petri Kuljuntaustan mukaan myös kokeellinen elektroninen musiikki, jota on Suomessa tehty jo 1950-luvulta lähtien, on ollut piilossa suomalaisessa musiikin historian tutkimuksessa.<sup>82</sup> *Kone-Suomen* toimittaneen Kalle Kinnusen mukaan erityisesti klubi-ilmiöistä on Suomessa kirjoitettu yllättävän vähän.<sup>83</sup> Tällä tutkielmalla pyrin vastaamaan myös tähän aukkoon ja tarpeeseen.

Suomalaisen rocklehdistön – Soundin, Rumban ja Suosikin – ja konemusiikin suhdetta on tutkittu Mattlarin<sup>84</sup> ja Sampo-Jaakko Härkösen<sup>85</sup> pro gradu -tutkielmissa. Perinteinen suomalaisen musiikkimedia suhtautui elektroniseen tanssimusiikkiin pitkään kaksijakoisesti, osittain jopa epäluuloisesti. Yhtenä syynä tähän lienee rockin yleinen valta-asema suomalaisessa musiikkikulttuurissa,<sup>86</sup> eikä kaupallinen tai epäkaupallinen konemusiikki historiallisesti katsottuna koskaan kohonnut korkealle Suomen myyntilistoilla.<sup>87</sup> Mattlarin mukaan rocklehtien suhtautuminen elektroniseen tanssimusiikkiin ei kuitenkaan ollut yksin negatiivista, vaan myös kannustavia mielipiteitä esiintyi, jotka perustuivat esimerkiksi musiikin ”toimimiseen”, sen uutuudenviehätykseen ja tanssittavuuteen.<sup>88</sup> Härkösen mukaan kulttuuriin liitettyjä negatiivisia stereotypioita ja stigmoja olivat erityisesti huumeiden

---

<sup>78</sup> Lehtinen & Mattlar (toim.) 2016.

<sup>79</sup> Kinnunen (toim.) 2017.

<sup>80</sup> STT Info 2018.

<sup>81</sup> Ks. esim. Mikkola 2005, 229; 232.

<sup>82</sup> Kuljuntausta 2008.

<sup>83</sup> Kinnunen 2017, 8.

<sup>84</sup> Mattlar 2008.

<sup>85</sup> Härkönen 2008.

<sup>86</sup> Ks. esim. Mattlar 2008, 2.

<sup>87</sup> ”50 suosituimpaan kotimaiseen artistiin Suomen musiikkilistoilla vuosien 1972 ja 2006 välissä mahtuu yksi elektroniseksi tanssimusiikiksi luokiteltava artisti: tanssipoppi soittanut Aikakone, joka on tuon aikavälin 45. menestynein kotimainen artisti. Saman aikavälin ulkomaisten artistien top-50:ssa on samoin yksi teknoartisti, saksalainen Scooter sijalla 30. Myös Scooter edustaa teknon kaupallisia suuntauksia.” (Pennanen 2006, 6–7 Mattlarin 2008, 40 mukaan.)

<sup>88</sup> Mattlar 2008, 94–100.

käyttö, musiikkilajin kylmyys, koneellisuus ja yksitoikkoisuus sekä klubikulttuurin outous.<sup>89</sup> Myös Helsingin Sanomat ja YLE kirjoittivat konemusiikkikulttuurista – usein positiivisesti, mutta Ison-Britannian ekstaasiin käyttöön liittyvän moraalisen paniikin myötä myös huolestuneeseen sävyyn.<sup>90</sup>

Salasuon väitöskirjassa<sup>91</sup> ja Pauliina Seppälän pro gradu -tutkielmassa<sup>92</sup> tarkastellaan suomalaista konemusiikkikulttuuria laittomien päihteiden käytön kulttuurisesta näkökulmasta. Salasuo tarkastelee kahta huumeiden viihdekäytön<sup>93</sup> aaltoa Suomessa ja niiden kytköksiä kansainvälisiin nuorisokulttuureihin. Toinen aalto<sup>94</sup> oli ekstaasin käytön leviäminen länsimaiseen nuorisokulttuuriin ja sitä kautta myös Suomeen konemusiikkikulttuurin yhteydessä 1990-luvun alussa. Suomeen ekstaasi levisi kuitenkin Salasuon mukaan länsieurooppalaisessa mittakaavassa hyvin hitaasti, ja sen vakiintuminen huumemarkkinoille kesti pitkään. Salasuon mukaan ekstaasi oli Suomessa pitkään pienen kaupunkilaisen, lähinnä helsinkiläisen, nuorisoryhmän huumausaine, jota käytettiin lähinnä satunnaisissa klubi-illoissa ja yksityisissä juhlissa. Huumeidenkäyttöä pidettiin 1990-luvun nuorisokulttuurissa yleensä ”hallittuna”, ja se liittyi tiettyyn käyttökontekstiin, ideologiaan, musiikkiin, pukeutumiseen ja muihin kulttuurisesti määrittäviin tekijöihin.<sup>95</sup>

Nuorisokulttuureiden tutkijoilla on usein omakohtaista kokemusta tutkimistaan ilmiöistä, mistä voi olla suurta hyötyä ilmiön kokonaisvaltaisessa ymmärtämisessä.<sup>96</sup> Itse historiantutkijana tarkastelen varhaista helsinkiläistä konemusiikkikulttuuria ulkopuolisen näkökulmasta. Seuraava historiakatsaus helsinkiläisen konemusiikkikulttuurin alkuvaiheista ja ominaispiirteistä perustuu täysin edellä mainittuun kirjallisuuteen ja muuhun dokumentaatioon, joka on suurelta osin ilmiöön itse osallistuneiden tuottamaa. Lähteistä välittyvä kuva ei siis ole täysin yksiselitteinen. Historiakatsauksen tarkoituksena on esitellä viitekehys, johon tämän

---

<sup>89</sup> Härkönen 2008, 69–74.

<sup>90</sup> Mattlar 2017a, 38.

<sup>91</sup> Salasuo 2004a.

<sup>92</sup> Seppälä 2000.

<sup>93</sup> Huumeiden viihdekäyttö on käännös englannin kielen käsitteestä *recreational drug use*. Salasuon väitöskirjassa viihdekäytöllä viitataan siihen, että käyttö tapahtuu vapaa-ajalla. Oletuksena siis on, että käyttäjä käy töissä tai opiskelee. Viihdekäyttöön sisältyy aina oletus siitä, että käyttö on hallittua ja että sillä on pääosin myönteiseksi koettuja seurauksia. Viihdekäyttö voi liittyä pelkkään viikonloppubailaamiseen tai elämäntapaan, jossa tietoisesti etsitään uusia tajunnan tasoja. (Salasuo 2004a, 26–27; Salasuo & Rantala 2004, 153.)

<sup>94</sup> Ensimmäinen aalto oli hippiliikkeeseen kytkeytynyt kannabiskulttuuri, joka vaikutti Helsingissä 1962–1975 (Salasuo 2004a).

<sup>95</sup> Salasuo 2004a.

<sup>96</sup> Hodkinson 2005.

tutkielman haastateltavien henkilökohtaiset kokemukset helsinkiläisestä konemusiikkikulttuurista analyysiluvussa sijoitetaan.

### 3.3.2 Berlin-klubilta Lepakkoon

Käyttämässäni lähteissä vallitsee vahva konsensus siitä, että Helsingissä uutta elektronista tanssimusiikkia alettiin soittaa ensimmäistä kertaa etutöölöläisen opiskelijadisko Bottan yläkerrassa toimineella Berlin-klubilla vuonna 1988. Acid house -iltoja järjestettiin Berlinissä ensin keskiviikkoisin ja suosion lisääntyessä myös perjantaisin ja lauantaisin. Ensimmäiset acid house -DJ:t kuuluivat sukupolveen, joka aloitti levyjen soiton 1970- ja 1980-lukujen vaihteessa: diskot olivat vakiintuneet Suomessa 1970-luvun aikana, ja puitteet olivat jo olemassa tiskijukan ammatille. Varhaiset tiskijukat olivat kuitenkin olleet show-henkilöitä, joiden keskeinen tehtävä oli heidän soittamiensa kappaleiden juontaminen, mutta Berlinissä soittaneet DJ:t omaksuivat 1980-luvun alussa kansainvälisesti yleistyvän biittimiksauksen, jossa kappaleet miksattiin yhteen tasaiseksi, tauottomaksi DJ-setiksi.<sup>97</sup>

Kansainvälisten vaikutteiden kuvataan kulkeutuneen Suomeen yöelämän toimijoiden ulkomaanmatkojen myötä: matkoja oli tehty esimerkiksi Berliiniin, Ibizalle ja Lontooseen, missä soitettua musiikki ei ollut Suomessa vielä laajamittaisesti kuultu. Myös levykauppojen rooli oli vaikutteiden levittäjänä merkittävä. Esimerkiksi vuonna 1986 perustetussa Street Beat -levykaupassa myytiin ensin diskoa, sitten varhaista ulkomaista housea, teknoa ja acidia. Levyjä välitettiin postimyynnin kautta myös koko Suomeen. Levykauppojen kirjoitetaan olleen samalla hengailupaikkoja, joissa skenessä mukana olleet saattoivat käydä päivittäin vaihtamassa kuulumisia.<sup>98</sup>

Myös radion merkitys suomalaisen konemusiikkikulttuurin vakiintumisessa oli elintärkeä. Yleisradion Lahden radion disko-ohjelmat jo 1980-luvun alkupuolella mainitaan useissa lähteissä oleellisina innostuksen lähteinä ja musiikkitietämyksen välittäjinä. Vuonna 1986 paikallisradioiden sallimisen jälkeen helsinkiläisessä Radio Cityssä alkoi Dancebeat-ohjelma, joka oli luultavasti ensimmäinen biittimiksattu radio-ohjelma Suomessa. Radio Cityn kilpailijaksi tuli vuonna 1990 Yleisradion Radiomafia, minkä seurauksena ”marginaaliryhmille” suunnattuja lähetyksiä alettiin Radio Cityssä pikkuhiljaa vähentää. Heti

---

<sup>97</sup> Mattlar 2017a, 30–36; Mattlar 2017b, 263–266; Railo & Lehtinen 2011, osa 1; Mattila 2004, 186; Inkinen & Romano 1994, 50.

<sup>98</sup> Mattlar 2017a, 36; 41; Mattlar 2017b, 266–267; Lehtinen & Mattlar (toim.) 2016, osa 2; Railo & Lehtinen 2011, osat 1–2; Seppälä 2000, 23.

vuosikymmenen alussa Radiomafia alkoi esittää uutta tanssimusiikkia myöhäisiltojen ohjelmissa. Radiomafian rooli nähdään lähteissä olennaisena, sillä se kuului valtakunnallisesti ja levitti näin elektronista tanssimusiikkia koko Suomeen.<sup>99</sup>

Muun muassa Berlin-klubilla soittaneen, varhaisessa helsinkiläisessä konemusiikkikulttuurissa keskeisenä pidetyn henkilön, DJ Jokken (Jouni Helminen) mukaan Berlinistä tehtiin tarkoituksella aikakauden kromia ja kokolattiamattoja suosivasta valtavirtatyylistä poikkeava ”*rähjäisen näköinen varastotila*”.<sup>100</sup> Lokakuun 1988 City-lehdessä oli juttu Berlin-klubin avautumisesta:

Musiikki kaikuu kapean porraskäytävän kivessä ja rautakaiteissa ja lyö vasten kasvoja avatessasi oven toisen kerroksen huoneistoon. Berlin tavoittelee salakapakan henkeä eikä siinä epäonnistuttu. Tunnelma on levoton, ihmisillä on kuoret päällä. Sokkeloiseen tilaan katoaa, valoaimyvät teatterimustat seinät hävittävät rajapinnat. - - Berlin on auki tiistaista lauantaihin. Viikonlopuiksi on haettu jatkoaikaa kahteen. Sokkeloisessa kapakassa on tilaa yli 300 hengelle ja ruumiille, neljä baaria ja mutkitteleva tanssitila. Discoa dekadentimpi musiikki tulee yleensä levyltä, mutta [Lasse] Norreksen junailemia live-illoja luvataan heittää sekaan.<sup>101</sup>

Vuonna 1989 niin Turussa kuin Helsingissäkin alettiin järjestää epävirallisia rave- ja warehouse-juhlia. Lähteissä ei ole yksimielisyyttä siitä, kummassa kaupungissa ja missä tilassa ensimmäiset ravet järjestettiin, tai ketkä ylipäänsä toivat ravekulttuurin Suomeen. On todennäköistä, että toiminta alkoi eri paikoissa samoihin aikoihin, ja toiminta oli joka tapauksessa myös Turussa aktiivista. Alussa juhlia järjesti pieni alan harrastajista koostunut joukko, ja arvioiden mukaan yleisössäkin oli mukana alussa vain joitain satoja ihmisiä. Muun muassa Lepakossa ja Kaapelitehtaalla järjestettiin ensimmäisiä kertoja Helsingissä raveja, jotka olivat käytännössä aina laittomia.<sup>102</sup> Tieto bileistä kulki yleensä suusta suuhun sekä flyereiden kautta, joita jaettiin fyysisesti kadulla sekä levykaupoissa. Vuonna 1991 teknotapahtumat ja ravet alkoivat saavuttaa suurempaa yleisöä erityisesti Helsingissä, ja vuoteen 1994 mennessä ne olivat yleistyneet koko Suomessa. Teknon ja housen aktiiviharrastajien joukko säilyi kuitenkin edelleen pienenä verrattuna perinteiseen, alkoholikulttuuriin ja rockmusiikkiin perustuvaan

<sup>99</sup> Mattlar 2020; Lehtinen 2017b, 139; Mattlar 2017a, 34–35; Railo & Lehtinen 2011, osa 2; Mattlar 2008, 39; Mattila 2004, 190–191; Rantanen 2000, 169.

<sup>100</sup> Railo & Lehtinen 2011, osa 1.

<sup>101</sup> Seppänen 1988.

<sup>102</sup> Lehtinen 2017a, 46; Railo & Lehtinen 2011, osat 1–2; Salasuo & Seppälä 2005; Mattila 2004, 184; Rantanen 2000, 160–161; Seppälä 2000, 23; Grönholm 1994, 22.



yöelämää. Inkisen toimittaman *Tekno*-kirjan mukaan teknokulttuuri oli jo vuonna 1994 ”valtavirtaistunut”, joskin kyse oli kulttuurissa hyvin intensiivisesti hyvin varhaisesta vaiheesta mukana olleiden pioneerien mielipiteestä.<sup>103</sup>

Rantasen mukaan Lepakon raveissa yleisö oli ensimmäisinä vuosina varsin heterogeenistä: ”*teknodiggari ei eronnut suuresti perusdiskoilijoista*”, ja mukana oli välillä hevareitakin. Ikäjakaumakin oli laaja, yleisöä oli juuri ja juuri täysi-ikäisistä aina 35-vuotiaisiin.<sup>104</sup> DJ Jokken mukaan ”*kantajengissä oli musadiggareita ja trenditietoisia ihmisiä, jotka olivat reissanneet ulkomailla ja päässeet jyvälle siitä hommasta. Homojengiä oli myös jonkun verran, samoin ulkomaalaisia opiskelijoita ja muita ulkomaalaisia, joita täällä siihen aikaan oli. Kantajengin sekalaisuuskin oli tavallaan uutta Suomessa, koska yleensä mestoissa porukka oli enemmän yhteen muottiin.*”<sup>105</sup> Kansainvälisesti klubikulttuuri ja elektroninen tanssimusiikki ovat pääsääntöisesti lähtöisin homopiireistä. Helsingin ensimmäinen homoklubi oli vuonna 1984 avattu Gay Gambrini. Homoklubi DTM:n avaamista vuonna 1992 kuvataan murrokseksi, kun ”hämyisistä luolista” siirryttiin näkyvälle paikalle. Homoklubit ja teknokansa kohtasivat viimeistään 1990-luvun lopulla uusissa mixed-illoissa, joihin olivat tervetulleita kaikkia seksuaalisia suuntautumis- ja edustaneet ihmiset.<sup>106</sup>

Yhdysvalloissa teknokulttuurin panivat alulle marginalisoidut ryhmät, ja Isossa-Britanniassa ravekulttuurille oli tyypillistä työväenluokkaisuus ja yhteys talonvaltausliikkeeseen. Seppälän mukaan suomalaiselle 1980- ja 1990-lukujen vaihteen klubi- ja rave-yleisölle taas oli leimallista menestys uudessa tietoyhteiskunnassa.<sup>107</sup> Mattilan mukaan Suomessa tanssimusiikkikulttuurin ja kansalaisdemokratian yhteydet syntyivät kunnolla vasta 1990-luvun lopulla esimerkiksi Maan Ystävien järjestämien Reclaim the Streets -tapahtumien myötä.<sup>108</sup> Talonvaltausliikkeenä aloittaneen kansalaisjärjestö Oranssi ry:n Putkinotko-tilassa järjestettiin kuitenkin teknotapahtumia jo 1990-luvun alkuvuosina.<sup>109</sup>

1990-luvulla Lepakossa järjestettiin raveja keskimäärin kerran kuussa: juhlat alkoivat muutama tunti ikäraajattomien diskujen sulkemisen jälkeen ja saattoivat kestää puoleenpäivään. 1990-luvun puolivälin aikoihin konemusiikin asema Helsingin

<sup>103</sup> Mattlar 2017a, 41; Railo & Lehtinen 2011, osat 2–3; Salasuo & Seppälä 2005; Mattila 2004, 185; Grönholm 1994, 22; Inkinen & Romano 1994, 51.

<sup>104</sup> Rantanen 2000, 160–161.

<sup>105</sup> Mattlar 2017a, 37.

<sup>106</sup> Mattlar 2017b, 236; Railo & Lehtinen 2011, osa 3.

<sup>107</sup> Seppälä 2000, 80.

<sup>108</sup> Mattila 2004, 186. Ks. myös Yliselä 2006.

<sup>109</sup> Peipinen 2009, 16.

klubeilla oli jokseenkin vakiintunut. Samoihin aikoihin kiinnostus hallibileisiin alkoi hiipua. Samalla laittomien rave-juhlien järjestäminen vaikeutui, sillä poliisin interventiot ja huumeratsiat lisääntyivät. Tapahtumat siirtyivät enimmäkseen klubeille. Samalla kulttuuri alkoi kaupallistua, joskaan ei samanlaisessa mittakaavassa kuin muualla Euroopassa.<sup>110</sup> Vaikutteet elektronisesta musiikista olivat vakiintuneet myös valtavirran populaarimusiikissa. ”Tekno” säilyi suuren yleisön yleiskielessä nimityksenä kaikelle elektronisvaikutteiselle musiikille tanssipopista underground-piirien minimalistiseen musiikkiin. Iskelmällistä tanssipop-musiikkia alettiin kutsua myös dance-musiikiksi.<sup>111</sup>

City-lehti oli 1990-luvun lopulle asti yksi tärkeimmistä vakiintuneista printtimedioista, joka kirjoitti yöelämästä ja klubikulttuurista Helsingissä. Kandidaatintutkielmassani tutkin, millaisilla diskursseilla tekno ja house otettiin City-lehdessä vastaan vuosina 1988–1993. Myös Seppälä ja Matilda Hellman ovat tutkineet tekno- ja housekulttuuriin liittyvää merkityksenantoa City-lehdessä – pohjautuen Thorntonin<sup>112</sup> näkemykseen alakulttuurisesta mediasta, joka konstruoi ja määrittelee uusiin kulttuurisiin ilmiöihin liittyviä merkityksiä ja kohderyhmiä. Sekä kandidaatintutkielmani että Seppälän ja Hellmanin artikkelin mukaan City-lehdellä oli olennainen merkitys konemusiikkikulttuurin itsemäärittelyssä Helsingin paikallisessa kontekstissa.<sup>113</sup>

Seppälän ja Hellmanin mukaan tekno vakiinnutti genrenä asemansa City-lehdessä vuoteen 1992 mennessä. Teknoilmiöön ja -tapahtumiin liittyvä merkityksenanto kytkeytyi lehtikirjoituksissa vahvasti digitalisaatioon ja uuteen informaatioteknologiaan. Erityisesti nuorten, tietotekniikasta innostuneiden miesten katsottiin pitävän musiikkityyliä ja siihen liittyvää kulttuuria suorastaan vallankumouksellisenä. Seppälä ja Hellman kytkivät teknon suosion 1990-luvun laman jälkeisiin rakenteellisiin muutoksiin Helsingissä, kuten tietotyön yleistymiseen. Tekno kuitenkin menetti symbolisen asemansa 1990-luvun puoliväliin mennessä, sillä tapahtumien katsottiin muuttuneen valtavirtaisemmiksi. Samalla ”iloinen, tanssittava ja sielukas” house-musiikki, jota haluttiin painottaa teknosta erillisenä genrenä, vakiinnutti kirjoittajien mukaan asemansa lehtikirjoittelussa. 1990-luvun lopussa Helsinkiin alkoi

---

<sup>110</sup> Koponen 2017, 167–168; Lehtinen & Mattlar (toim.) 2016, osa 2; Salasuo & Seppälä 2005; Salasuo 2004c, 141; Rantanen 2000, 161.

<sup>111</sup> Mattila 2004, 186; 188.

<sup>112</sup> Thornton 1995.

<sup>113</sup> Kokkonen 2016; Seppälä & Hellman 2014, 331–335.

tulla myös kaupallisempia houseklubeja, jolloin skene alkoi jakautua yhtäältä kaupallisemmin orientoituneeseen skeneen ja toisaalta skeneen, joka suunnattiin rajatummalle yleisölle ja jolla oli enemmän alakulttuurin sisällä arvostettua symbolista arvoa.<sup>114</sup> On kuitenkin huomioitava, että Seppälän ja Hellmanin tutkimus sekä kandidaatintutkielmani perustuvat tekstianalyysiin eivätkä sisällä empiirisiä havaintoja ilmiön todellisesta laajuudesta ja tunnettuudesta suomalaisessa yhteiskunnassa – tai siitä, miten esimerkiksi ”tavallinen” tai satunnainen klubilla kävijä ilmiön koki.

Myös Goa trance oli saapunut Suomeen jo vuonna 1987 eri reittiä kuin tekno ja house ja eli erityisesti metsäbilekulttuurin muodossa rinnakkain tekno- ja ravekulttuurin kanssa. Goa trancella ja sitä seuranneella psy trancella oli merkittävä asema suomalaisessa konemusiikkikulttuurissa erityisesti muutaman vuoden ajan 1990-luvun jälkipuoliskolla.<sup>115</sup> 2000-luvulle tultaessa melodisesta trancesta tuli yksi suosituimpia konemusiikin genrejä Suomessa. Suuret tapahtumat ja festivaalit, jotka eivät enää edes yrittäneet olla ns. underground, alkoivat yleistyä. Samalla tuotantostandardit ja kävijämäärät nousivat. Myös internet ja kehittyvä teknologia muuttivat musiikin kuluttamista ja tekemistä.<sup>116</sup>

Yhteenvetona voidaan esittää, että kirjallisuuden ja muun dokumentaation perusteella konemusiikin ja uuden juhlimiskulttuurin vastaanottanut ja Helsingissä vakiinnuttanut ydinryhmä koki ilmiön ajan yhteiskunnallisessa kontekstissa varsin merkittävänä. Konemusiikkikulttuurin asema Suomessa oli kuitenkin eurooppalaisittain uniikki, sillä monissa muissa maissa ilmiö kasvoi valtavaksi, mutta Suomessa se säilyi varsin rajatun ihmisryhmän toimintana.<sup>117</sup> Joissain aikalaislähteissä kulttuuriin liitettiin paljon yhteiskunnalliseen muutokseen ja uuteen teknologiaan liittyviä merkityksiä,<sup>118</sup> mutta monille kyse oli ”vain” juhlimisesta ja vapaa-ajanvietosta.<sup>119</sup> Juuri ilmiön marginaalisuuden vuoksi on kokemuksen tavoittaminen mahdollista myös pienehköllä haastatteluaineistolla.

---

<sup>114</sup> Seppälä & Hellman 2014, 331–337; ks. myös Kokkonen 2016.

<sup>115</sup> Ior Bock kumppaneineen toi kulttuurin Suomeen suoraan Intian Goasta jo vuonna 1987 (Aittoniemi 2012, 130–132).

<sup>116</sup> Koponen 2017, 168–170; Railo & Lehtinen 2011, osa 4–5.

<sup>117</sup> Ks. esim. Salasuo 2004a.

<sup>118</sup> Ks. esim. Inkinen (toim.) 1994.

<sup>119</sup> Ks. esim. Ala-Harja 1997, 45–46.

## 4 Teoreettinen viitekehys ja keskeiset käsitteet

Tutkielma asemoituu lähestymistavaltaan akateemisen nuorisotutkimuksen viitekehykseen, sillä tutkimuskohteina ovat elämänkulku, elämäntapa ja se, millä tavoilla nuoruudessa alkaneet kulttuuriset aktiviteetit ja niiden kautta muotoutunut identiteetti vaikuttavat ihmisen myöhempään elämään. Käsitys nuoruudesta omana elämänvaiheenaan alkoi muotoutua 1800-luvun loppupuolelta eteenpäin erityisesti koulutuksen pidentyessä ja levitessä koko ikäluokalle. Länsimaissa nuoruus on käsitetty osana ihmisen institutionalisoitua elämänkulkua – kulttuurisena ja sosiaalisena siirtymävaiheena lapsuuden ja aikuisuuden välissä, jonka aikana nuori siirtyy lapsuudenkodistaan itsenäiseen elämään.<sup>120</sup> Nuoruuden merkitys ilmiönä kasvoi toisen maailmansodan jälkeen, kun nuorten kulutus lisääntyi ja erilaiset nuorison ryhmät ja alakulttuurit tulivat näkyviksi myös Suomessa.<sup>121</sup>

Nuorten siirtymiin keskittyvää tutkimusta ja nuorisokulttuurintutkimusta on 1970-luvulta lähtien pidetty kahtena toisistaan erillisenä lähestymistapana nuorisotutkimuksessa. Siirtymätutkimuksen mukaan nuoruutta kehystävät vahvasti erilaiset avainsiirtymät, kuten siirtymä opinnoista työelämään tai lapsuudenkodista omaan asuntoon, jotka ovat riippuvaisia myös rakenteellisista tekijöistä.

Lähestymistapojen erillisyyttä on kuitenkin pidetty myös liioiteltuna, sillä nuorten siirtymät ja vapaa-ajan kulttuuriset aktiviteetit ovat vain harvoin toisistaan täysin irrallisia elämän osa-alueita. Monet nuorisotutkijat ovatkin painottaneet näkökulmien yhdistämistä nuoruuteen liittyvien ilmiöiden tutkimuksessa.<sup>122</sup>

Tässä luvussa esitellään tutkielman keskeiset teoreettiset lähtökohdat. Ensin esittelen lyhyesti alakulttuuritutkimuksen historiaa, sillä ravekulttuuria on kansainvälisessä tutkimuskirjallisuudessa jäsennetty sen syntyvaiheessa klassisen birminghamilaisen alakulttuuriteorian kritiikistä nousseen jälkialakulttuuriteorian linssin läpi. Sitten esittelen tutkielman analyysissä keskeiset käsitteet ja akateemiset keskustelut, joita ovat *nuorisokulttuurin ja ikääntymisen suhdetta käsittelevä lähestymistapa*, *DIY-ura*, *alakulttuurinen pääoma* sekä *skene* ja *alakulttuuri*.

---

<sup>120</sup> Ks. esim. Aapola & Kaarninen 2003b, 12.

<sup>121</sup> Ks. esim. Mt., 24; Bennett 2000, 11–12.

<sup>122</sup> Ks. esim. Woodman & Bennett 2015; Schildrick & MacDonald 2006; Hollands 2002.

## 4.1 Katsaus kansainväliseen alakulttuuritutkimukseen ja sen suomalaisiin tulkintoihin

### 4.1.1 Chicagon koulukunnasta Birminghamin alakulttuuriteoriaan

Alakulttuurin käsitteen ympärillä käyty akateeminen keskustelu on varsin laaja ja monisyinen. Alakulttuuriteorian synty paikannetaan usein Chicagon koulukunnan tutkimuksiin.<sup>123</sup> Chicagon yliopiston sosiologian laitoksella alettiin 1920-luvulla tutkia nuorisojengejä ja -rikollisuutta, joista oli tullut ongelmia kaupungissa tapahtuneen nopean kaupungistumisen myötä. Etnografisissa tutkimuksissa jäsennettiin poikkeavuutta (*deviance*) sen sosiaalisissa ja kulttuurisissa konteksteissaan, kun aikaisemmin poikkeavuutta oli pidetty lähinnä synnynnäisenä osana ihmisen persoonallisuutta. Poikkeavan käyttäytymisen, kuten rikollisuuden, katsottiin koulukunnan tutkimuksissa olevan toimijoiden näkökulmasta rationaalista nopean kaupungistumisen aiheuttamissa olosuhteissa.<sup>124</sup>

Alakulttuuritutkimuksen painopiste siirtyi 1960–1970-luvuilla nuorison jaettuun tyyliin ja musiikkimakuun perustuvien kulttuuristen ryhmien tutkimukseen. Brittiläisen Birminghamin yliopiston marxismista ammentanut nykykulttuurin tutkimuskeskus (*Centre for Contemporary Cultural Studies, CCCS*) alkoi tutkia aikakauden katukuvassa erottuvia nuorisokulttuurisia ryhmiä, kuten modeja, skinheadeja ja teddy-poikia. CCCS:n tutkimuksessa nuorison alakulttuurien katsottiin olevan työväenluokkaisten poikien reaktio toisen maailmansodan jälkeisiin yhteiskunnassa tapahtuneisiin rakenteellisiin muutoksiin, kuten työpaikkojen vähenemiseen teollisuudessa. Alakulttuurit nähtiin poikien ”imaginaarisena” ja kollektiivisena tapana ratkaista luokkaristiriita ja niiden jäsenet toimijoina, jotka alisteisessa yhteiskunnallisessa asemassaan tuottivat aktiivisesti merkityksiä elämäänsä alakulttuurisen toiminnan ja tyyllillisen erottautumisen kautta.<sup>125</sup>

Birminghamin koulukunnan tutkimus on luonut vakaan perustan nuorisokulttuurintutkimukselle, ja sen vaikutus myös suomalaiseen tutkimukseen on ollut kiistaton. Nuorten erilaisia muodollisia ja epämuodollisia vertaisryhmiä on Suomessa tutkittu 1950-luvulta lähtien,<sup>126</sup> ja 1980-luvulla birminghamilainen

---

<sup>123</sup> Ks. esim. Blackman 2014.

<sup>124</sup> Ks. esim. Thrasher 1927.

<sup>125</sup> Ks. esim. Hall & Jefferson (toim.) 1976.

<sup>126</sup> Salasuo & Poikolainen 2012, 16; Puuronen 2003, 373; ks. esim. Chicagon koulukunnan perinteestä ammentanut Helanko 1953.

alakulttuuritutkimus saapui Suomeen. Salasuo ja Janne Poikolainen kirjoittavat, että vuosikymmenen alun suomalainen nuorisokulttuuri ”loi hulpean näköalan alakulttuuriteorian soveltamiseen, elettiinhan tuolloin diskohileiden, punkin ja teddyjen kultakautta sekä kaupunginosajengien, ympäristöliikkeen ja talonvaltausten nousun aikaa”.<sup>127</sup> Kenties tunnetuin birminghamilaista lähestymistapaa hyödyntänyt tutkimus on Ilkka Heiskasen ja Ritva Mitchellin vuonna 1985 julkaistu suomalaisia 1950–1980-lukujen nuorisokulttuureita käsitellyt tutkimus.<sup>128</sup> Esimerkiksi Tommi Hoikkala on kuitenkin katsonut, ettei CCCS:n lähestymistapa suoraan sopinut suomalaisten nuorisokulttuurien analyysiin, sillä se kiinnittyi vahvasti nimenomaan brittiläiseen sodanjälkeiseen luokkayhteiskuntaan.<sup>129</sup> Jaana Lähteenmaa kirjoitti vuonna 1991 suomalaisten nuorten alakulttuurisamastumisen vähentyneen ja ns. sukkuloinnin lisääntyneen eri ryhmien välillä.<sup>130</sup>

#### 4.1.2 Ravekulttuuri jälkialakulttuuritutkimuksen viitekehyksessä

CCCS:n tutkimusta kritisoitiin voimakkaasti myös kansainvälisesti. Syitä kritiikkiin olivat muun muassa tyttöjen sivuuttaminen tutkimuksen ulkopuolelle,<sup>131</sup> alakulttuurien työväenluokkaisuuden ja tiukkarajaisuuden ylikorostaminen<sup>132</sup> ja alakulttuurien tulkitseminen tutkijoiden luomien käsitteiden eikä nuorten omien lähtökohtien kautta, empirian sivuuttaminen tutkimuksessa<sup>133</sup> sekä median roolin unohtaminen alakulttuurien sisäisessä merkityksenannossa<sup>134</sup>.

Rave- ja acid house -kulttuurin synty 1980-luvun lopulla Isossa-Britanniassa muutti ”alakulttuurien” tulkintaa. Alakulttuurin käsite oli sisältänyt oletuksen valtakulttuurista, johon alakulttuuri on alisteisessa suhteessa, mikä ei sopinut epäpoliittisena ja hedonistisena pidetyn ja erilaisia tyylejä sekoittlevan uuden nuorisoilmiön tulkintaan. Ravekulttuurin kansainvälinen akateeminen tutkimus 1990-luvun jälkipuoliskolta eteenpäin asettuikin CCCS:n tutkimuksen kritiikistä nousseen jälkialakulttuuritutkimuksen (*post-subculturalism*) viitekehukseen. Lähestymistapa ei

---

<sup>127</sup> Salasuo & Poikolainen 2012, 21.

<sup>128</sup> Heiskanen & Mitchell 1985.

<sup>129</sup> Hoikkala 1989, 37–38.

<sup>130</sup> Lähteenmaa 1991.

<sup>131</sup> Ensimmäinen feministinen kritiikki tuli CCCS:n sisältä. Sen mukaan teinitytöille tyypillinen alakulttuurinen toiminta tapahtui ns. makuuhuonekulttuurin, kodin sisällä toteutetun faniuden, muodossa. (McRobbie & Garber 1976.) Tämän näkemys on kuitenkin katsottu marginalisoineen naisten roolin alakulttuureissa (Muggleton 2000, 153).

<sup>132</sup> Muggleton 2000.

<sup>133</sup> Bennett 2000, 22; 24; Thornton 1995.

<sup>134</sup> Muggleton 2000; Thornton 1995, 119–120.

ole teoreettisesti ja käsitteellisesti täysin yhtenäinen, mutta jälkialakulttuuritutkimuksena pidetyt avaukset ovat tyypillisesti olleet etnografisia tutkimuksia sekä kiinnittyneet vahvasti postmoderniin teoriaan ja käsittäneet nuorison identiteetit ja elämäntavat refleksiivisempinä, joustavampina ja fragmentoituneempina kuin CCCS:n käsitys luokkasidonnaisista, staattisista ja homogeenisista alakulttuureista.<sup>135</sup>

David Muggletonin ja Rupert Weinzierlin kokoaman *The Post-Subcultures Reader* -teoksen mukaan<sup>136</sup> jälkialakulttuuritutkimuksen ydinkirjoittajia ovat muun muassa Steve Redhead, Bennett, Muggleton sekä Thornton, joista kaikki ovat tutkineet ravekulttuuria. Redheadin mukaan klubikulttuurit korvasivat alakulttuurit 1980-luvun lopulla. Klubikulttuurin hän määritteli median luomaksi globaaliksi ja joustavaksi nuorisoryhmittymän muodoksi. Redhead tulkitsi klubbaamisen, erityisesti brittikontekstissa thatcherismiin viitattuna, ”vaikeiden aikojen hedonismina”, joka oli samaan aikaan sekä vastaisu poliittiselle todellisuudelle että siitä pakenemista.<sup>137</sup> Bennett käsitteellisti ravekulttuuria Michel Maffesolin postmodernin ”uusheimolaisuuden” (*neo-tribalism*) käsitteen kautta, jolla pyrittiin määrittelemään klubikulttuurin joustavaa luonnetta. Käsityksen mukaan ryhmäidentiteetit eivät enää muotoutuneet rakenteellisten määrittäjien – kuten luokan, sukupuolen tai uskonnon – mukaan, vaan kulutustottumusten, kuten musiikkimaun, kautta. Yhteisö ei myöskään ollut osallistujille ensisijainen, vaan jokaiselle ainoastaan keino täyttää yksilölliset tarpeensa. Käsitykseen liittyi elektronisen tanssimusiikin luonne, jossa DJ:llä on olennainen rooli musiikin rekonstruoijana ja tunnelmien luoja teknologian avulla sekä klubi- ja raveympäristö tilana, jossa musiikin kuluttaja ja tanssija voi näiden tunnelmien välillä vapaasti liikkua.<sup>138</sup> Ns. jälkialakulttuurien kohdalla pidettiin tavallisena, että nuoret osallistuvat useisiin nuorisokulttuureihin samanaikaisesti ja sitoutuvat niihin vaihtelevasti,<sup>139</sup> mikä on Muggletonin mukaan tanssikulttuurien jäsenten keino erottautua ”rajoittuneemmista” ryhmistä ja kerryttää alakulttuurista pääomaa.<sup>140</sup> Thornton käsitti klubikulttuurin määrittyvän makutottumusten kautta, joita kulutetaan tietyissä fyysisissä tiloissa ja lokaatioissa – klubeilla ja raveissa. Klubikulttuurin sisäiset

<sup>135</sup> Ks. esim. Muggleton & Weinzierl (toim.) 2003; Muggleton 2000; Bennett 1999.

<sup>136</sup> Muggleton & Weinzierl 2003.

<sup>137</sup> Redhead 1997; Redhead (toim.) 1993.

<sup>138</sup> Bennett 2000, 81–84; Bennett 1999, 608–610, 611.

<sup>139</sup> Bennett 2015.

<sup>140</sup> Muggleton 2000. Alakulttuurinen pääoma määritellään tarkemmin luvussa 4.2.3.

aitouden ja legitiimiyden hierarkiat määrittyivät ns. valtavirtaa vasten, joiden rakentumisessa myös alakulttuurisella *niche medially* oli olennainen rooli.<sup>141</sup>

Myös jälkialakulttuuritutkimus on saanut osakseen paljon kritiikkiä. Sen ei ensinnäkään ole koettu tarjoavan riittävän yhtenäistä teoreettista ja empiiristä käsitteistöä nuorisokulttuurien tutkimukseen.<sup>142</sup> Kuten nuorisokulttuuritutkimusta ylipäänsäkin, on jälkialakulttuuritutkimusta kritisoitu myös siitä, että se keskittyy liiaksi katukuvassa erottuvaan ”alakulttuuriseen” nuorisoon unohtaen ”tavallisen” nuorison. Tällöin huomioimatta jäävät epätasa-arvoisuutta tuottavat sosiaaliset ja rakenteelliset tekijät, jotka vaikuttavat esimerkiksi siihen, millaisiin vapaa-ajan aktiviteetteihin nuorilla on mahdollisuus osallistua.<sup>143</sup> Jälkialakulttuuritutkimuksen katsottiin myös jättäneen huomiotta nuorisokulttuurien poliittisen kapasiteetin ja tarkastelleen niitä liiaksi vain kuluttamisen näkökulmasta.<sup>144</sup> Suomessa jälkialakulttuuritutkimus ei saanut juurikaan jalansijaa: Vesa Puuronen katsoi vuonna 2006 ainoastaan Salasuon väitöskirjan suomalaiseseen teknokulttuuriin kytkeytyvästä huumeiden viihdekäytöstä edustaneen tutkimusperinnettä Suomessa. Väitöskirjan voi nähdä ammentaneen Thorntonin klubikulttuurien sisäistä normistoa käsittelevistä ajatuksista.<sup>145</sup>

## 4.2 Tutkielman keskeiset käsitteet ja akateemiset keskustelut

Erityisesti angloamerikkalaisessa alakulttuuri- ja jälkialakulttuuritutkimuksessa nuoriso- ja alakulttuurit on perinteisesti määritelty tietyn musiikkityylin, pukeutumisen ja kulutustottumusten kautta identifioituvaksi ja katukuvassa erottuvaksi nuorisoryhmäksi. Käsitteiden mukaan nuorisokulttuurit ovat lähtökohtaisesti nuoruuteen sitoutuvia ilmiöitä, joihin osallistuminen on vaihe, joka päättyy henkilön aikuistuttua – eli täytettyä normatiiviset aikuisuuteen liitetyt siirtymät, kuten perheen perustamisen ja siirtymän työelämään.<sup>146</sup> Käsitteet nuoruudesta ja aikuisuudesta elämänvaiheina on myöhäismodernin tulkinnan mukaisesti kuitenkin muuttunut jo vuosikymmeniä sitten, eikä nuoruutta käsitellä enää lineaarisena siirtymänä aikuisuuteen. Nuoruuden on katsottu pidentyneen esimerkiksi hyvinvointivaltion synnyn ja naisten oikeuksien lisääntymisen sekä koulutuksen laajenemisen myötä.<sup>147</sup> Nuoruuden moninaistumista on akateemisessa tutkimuksessa jäsennetty lukuisilla tavoilla: Jeffrey Arnettin mukaan

---

<sup>141</sup> Thornton 1995.

<sup>142</sup> Bennett 2011.

<sup>143</sup> Ks. esim. Griffin 2011; Shildrick & MacDonald 2006.

<sup>144</sup> Bennett 2015; Muggleton & Weinzierl 2003.

<sup>145</sup> Puuronen 2006, 127.

<sup>146</sup> Ks. esim. Hodkinson 2012.

<sup>147</sup> Arnett 2000, 469; Du Bois-Reymond 1998, 64.



nuoruuden ja aikuisuuden väliin jäävä elämänvaihe, ns. *muotoutuva tai kehkeytyvä aikuisuus (emerging adulthood)*, on keskeinen yksilön identiteetin rakentumisen kannalta.<sup>148</sup> Manuela Du Bois-Reymondin mukaan aikuisuuteen perinteisesti liitetyt siirtymät, kuten avioliitto, lasten hankkiminen tai asunnon ostaminen, tapahtuvat aikaisempaa myöhemmällä iällä, ja nuoruuteen liitetty elämäntapa kestää pidempään.<sup>149</sup>

#### 4.2.1 Nuorisokulttuuri ja ikääntyminen

Myös yhä useammat ”nuorisokulttuurit” ovat nykyään monisukupolvisia, eikä niihin osallistumisen voi nähdä rajoittuvan vain nuoruuteen, tai edes ns. kehkeytyvän aikuisuuden elämänvaiheeseen.<sup>150</sup> Bennett on ehdottanut ns. nuorisokulttuurien jäsentämiseen käsitettä *nuorisokulttuuriset käytännöt (youth cultural practices)*, joka yhtäältä irtaantuu CCCS:n tutkimuksessa tyypillisestä alakulttuurista osallistumista romantisoivasta käsityksestä, jossa ei huomioida nuorten elämää alakulttuurin ulkopuolella. Toisaalta käsitteen avulla voidaan tarkastella myös kronologiselta iältään jo nuoruutensa ohittaneita ihmisiä, joiden elämään jokin nuoruudessa muotoutunut ”nuoriso”- tai musiikkikulttuurinen identiteetti edelleen muun elämän ohella kuuluu.<sup>151</sup>

Thorntonin vuoden 1995 klubitutkimuksen mukaan innokkaimmat reiverit olivat 15–24-vuotiaita. Syyksi tälle hän arveli, että nuoret investoivat aikuisia tyypillisemmin aikansa ja varansa vapaa-aikaan. Klubeilla kävi kuitenkin myös vanhempia ihmisiä, ja Thorntonin mukaan heille klubikulttuuri toimi tapana vastustaa valtayhteiskunnan sosiaaliseen ikääntymiseen liittyviä odotuksia.<sup>152</sup> Viimeisen noin kymmenen vuoden aikana yleistynyt tutkimus, jossa on pyritty yhdistämään nuorisotutkimuksen siirtymä- ja kulttuurinen näkökulma, on kuitenkin hylännyt käsityksen nuorisokulttuureihin osallistumisesta vanhemmalla iällä tapana vastustaa aikuisuuteen liittyviä sosiaalisia normeja. Bennett on esittänyt, että nuoruudessa alkanut kulttuurinen toiminta sekä siihen liittyvä identiteetti ja merkityksenanto voivat kulkea mukana ihmisen elämässä keski-ikään ja vanhuuteen saakka, muovata elämänkulkua ja olla elämäntavan keskeinen elementti.<sup>153</sup> Bennett kytkee ikääntyvien nuorisokulttuurisen osallistumisen myöhäismoderniin käsitykseen ikääntymisestä.<sup>154</sup> Mike Featherstone ja Mike Hepworth ovat kuvanneet kronologisen iän merkityksen

---

<sup>148</sup> Arnett 2000.

<sup>149</sup> Du Bois-Reymond 1998.

<sup>150</sup> Ks. esim. Bennett & Hodkinson 2012.

<sup>151</sup> Bennett 2015.

<sup>152</sup> Thornton 1995, 101–102.

<sup>153</sup> Bennett 2013, 2.

<sup>154</sup> Bennett 2013, 21.

vähennemistä myöhäismodernissa yhteiskunnassa käsitteellä *yhdenikäisyyden kulttuuri*, jossa ikäsidotut käyttäytymisnormit ja ikäsopivuudet ovat hälventyneet, ja iästä on tullut yhä enemmän elämäntapavalinnoista, kulutustottumuksista ja harrastuksista rakentuva tyyliseikka.<sup>155</sup> Ikääntymiseen liittyvät normit ovat kuitenkin edelleen sukupuolittuneita: on esitetty, että naisten ikääntymistä koskevat normit ovat miesten normeja tiukempia, ja naisille ”iällä leikittely” merkitsee pikemminkin pakkoa muokata ikääntyvää kehoa jatkuvasti nuoremman näköiseksi.<sup>156</sup>

#### 4.2.2 DIY-ura

Nuorisokulttuurinen osallistuminen voi olla yhteydessä myös työelämään ja urapolkuun. Niin sanottuihin *DIY-uriin* (*DIY career*)<sup>157</sup> keskittynyt tutkimus on viime vuosina yleistynyt näkökulma, jonka mukaan nuorisokulttuureissa toimiminen voi kartuttaa erilaisia työelämätaitoja ja johtaa uramahdollisuuksiin. Bennett on esittänyt vuonna 2018, että vallitsevassa epävarmassa pätkätöiden hallitsemassa työllisyystilanteessa nuoret joutuvat yhä useammin rakentamaan vaihtoehtoisia urapolkuja, jotka perustuvat ”käytännössä”, esimerkiksi muodollisen koulutuksen ulkopuolella – kuten nuorisokulttuurisen osallistumisen kautta – hankittuihin tietoihin ja taitoihin.<sup>158</sup> Bennettin jäsenyyksen mukaan DIY-ura sisältääkin samanaikaisesti vaihtoehtoisten kulttuurin muotojen ympärille rakentuneen ”DIY-eetoksen”<sup>159</sup> sekä ymmärryksen jälkiteollisen yhteiskunnan sirpaleiseen työelämään liittyvistä realiteeteista.<sup>160</sup>

DIY-ura voi olla alakulttuurisena toimintana alkanut, suoraan esimerkiksi musiikkimaailman ympärille (alakulttuurin luonteesta riippuen) rakentunut työura esimerkiksi DJ:nä, musiikin tuottajana tai levy-yhtiön omistajana.<sup>161</sup> Nuoriso- ja musiikkikulttuureihin osallistuminen voi kuitenkin rakentua ns. DIY-työuraksi myös välillisesti esimerkiksi vaikuttamalla uravalintaan: Ross Haenflerin ns. straight edge -alakulttuurin jäsenten musiikkibisneksen ulkopuolisia työuria käsitelleen tutkimuksen mukaan alakulttuurin piirissä vallinnut arvomaailma ohjasi jäseniä tiettyjen ammattien pariin (esim. sosiaalityö tai yrittäjyys) ja piti heidät loitolla ei-merkityksellisiksi

---

<sup>155</sup> Nikander 1999; Featherstone & Hepworth 1989.

<sup>156</sup> Nikander 1999, 35–36.

<sup>157</sup> DIY: do it yourself; tee se itse.

<sup>158</sup> Bennett 2018a; 2018b.

<sup>159</sup> Ks. esim. McKay 1998.

<sup>160</sup> Bennett 2018b, 7–8.

<sup>161</sup> Ks. esim. Reitsamer 2011.

koetuista ammateista.<sup>162</sup> Juho Hänninen on hyödyntänyt DIY ura -lähestymistapaa vuonna 2019 hyväksytyssä, Lepakkoluola-nuorisotilan toimintaan 1980-luvun alussa osallistuneiden henkilöiden elämänkulkuja käsittelevässä talous- ja sosiaalishistorian pro gradu -tutkielmassa. Tutkielman haastateltavilla oli elämänmittainen nuorisokulttuuriseen toimintaan perustuva työura, ja he pitivät nuorisokulttuurista osallistumisestaan merkityksellisenä vielä eläkkeenkin kynnyksellä.<sup>163</sup>

#### 4.2.3 Alakulttuurinen pääoma

Alakulttuurinen pääoma on Thorntonin kehittämä käsite, joka perustuu Pierre Bourdieun käsitykseen kulttuurisesta pääomasta. Alakulttuurisella pääomalla tarkoitetaan tietyn alakulttuurin piirissä arvostettua pääomaa – eli kulttuurista tietämystä ja hyödykkeitä, joita alakulttuurin jäsenet hankkivat kohottaakseen statustaan tietyn ryhmän sisällä ja erottautuakseen muista sosiaalisista ryhmistä, ennen kaikkea niin kutsutusta ”valtavirrasta” (*mainstream*). Vuonna 1995 julkaistussa teoksessa *Club Cultures* Thornton käsitteellisti brittiläisen ravekulttuurin sisäistä toimintalogiikkaa tukeutuen Bourdieun käsitykseen tietyn ihmisryhmän elämäntavasta tapana erottautua toisista yhteiskuntaluokista (*distinction*). Bourdieun mukaan kulttuuriseen pääomaan liittyvät makutottumukset vaihtelevat siis sosiaalisen aseman ja luokan mukaan, mutta Thorntonin mukaan klubikulttuurin piirissä arvostettu alakulttuurinen pääoma ei suoraan korreloi yhteiskuntaluokan kanssa. Luokan sijaan klubikulttuurin jäseniä yhdistivät tietyt maku- ja kulutustottumukset, kuten yhteinen musiikkimaku ja kulttuurinen ymmärrys alakulttuurin sisäisistä käyttäytymiskoodistoista ja hierarkioista, jonka avulla osoitetaan ryhmään kuuluminen ja ns. cooleus tai trendikkyys (*'hipness'*). Alakulttuurinen pääoma voi olla ns. objektivoitua (*objectified*) – kuten kattava levykokoelma tai tyylikkäätsä vaatteet – tai ns. omaksuttua (*embodied*) – kuten hyväksytyn puhe- tai tanssityylin omaaminen.<sup>164</sup>

Thornton on esittänyt, että alakulttuurinen pääoma on mahdollista muuntaa taloudelliseksi pääomaksi.<sup>165</sup> Myös Steven Threadgoldin mukaan alakulttuurinen pääoma voi esimerkiksi ns. DIY-urissa muuttua taloudelliseksi pääomaksi, mutta se tulee ennen sitä muuttaa laajemmin yhteiskunnassa arvostetuksi kulttuuriseksi pääomaksi. Alakulttuurisen pääoman ollessa yleensä jollain tavalla

---

<sup>162</sup> Haenfler 2018.

<sup>163</sup> Hänninen 2019.

<sup>164</sup> Thornton 1995, 3; 11–14.

<sup>165</sup> Thornton 1995, 12.

”valtavirrasta poikkeavaa” on pääoman muuntuminen refleksiivinen prosessi, joka edellyttää ns. valtavirtaisen diskurssin omaksumisen.<sup>166</sup>

#### 4.2.4 Skene ja alakulttuuri

Suomeksi puhekieliseltä kuulostavaa käsitettä *skene* (*scene*) on akateemisena käsitteenä jäsentänyt ensimmäistä kertaa Will Straw vuonna 1991, ja tulkintaa ovat vieneet eteenpäin esimerkiksi Richard Peterson ja Bennett. Skene-lähestymistavan avulla voi Bennettin mukaan jäsentää laajempia sosiaalisten suhteiden verkostoja sekä musiikin tuottamiseen ja kuluttamiseen liittyviä käytäntöjä kuin esimerkiksi CCCS:n alakulttuuriteoria. Se myös irtaantuu rakenteellisista tekijöistä, kuten luokasta ja toisaalta fyysisestä tilasta musiikkikulttuuria määrittävänä tekijänä. Yllä mainitut kirjoittajat määrittelevät skenen kulttuuriseksi tilaksi, jossa tietyn musiikkityylin eri toimijat (tuottajat, esittäjät, kuluttajat / fanit, tapahtumanjärjestäjät jne.) kohtaavat harjoittaakseen musiikkiin liittyviä käytäntöjä. Kollektiiviset tietyn musiikkityylin ympärille rakentuneet käytännöt erottavat skenen muista skeneistä ja luovat yhteisöllisyyden tunnetta sen sisällä. Skene voi olla *paikallinen* (*local*), eli määrittäen ensisijaisesti tietyn maantieteellisen sijainnin kautta, ns. *translokaali* (*trans-local*), eli ylittää paikallisuuden rajat ja yhdistää useita paikallisia skenejä tai *virtuaalinen* (*virtual*), jossa yhteisöllinen toiminta tapahtuu esimerkiksi internetin välityksellä.<sup>167</sup> Käsitteellä *affektiivinen skene* (*affective scene*) Bennett viittaa erityisesti ikääntyvien musiikkifanien skenen sisäisiin käytäntöihin, jotka eivät välttämättä enää koostu esimerkiksi säännöllisestä musiikkitapahtumissa käymisestä vaan yksityisemmäksi muuttuneesta toiminnasta, kuten musiikin kuuntelemisesta, jota kuitenkin leimaa tunne skeneen kuulumisesta ja jaetusta kulttuurisesta tietämyksestä.<sup>168</sup>

Tässä tutkielmassa käsitän helsinkiläisen konemusiikkikulttuurin alakulttuurina Patrick Williamsin määritelmän mukaisesti: *alakulttuuri* on kulttuurisesti rajattu muttei suljettu ihmisten verkosto, johon kuuluvat ihmiset ovat vuorovaikutuksessa keskenään ja jakavat tiettyjä arvoja ja uskomuksia, materiaalisia objekteja (kuten vaatetuksen tai levykokoelman) sekä käytäntöjä (kuten tietyn tavan juhlia tai tehdä musiikkia). Alakulttuuri luodaan siis ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa.<sup>169</sup> Helsinkiläinen varhainen konemusiikkikulttuuri oli paikallinen

---

<sup>166</sup> Threadgold 2015, 54.

<sup>167</sup> Bennett & Rogers 2016, 11–37; Peterson & Bennett 2004; Straw 1991.

<sup>168</sup> Bennett 2013, 60–62.

<sup>169</sup> Williams 2011, 39–40.

verkosto, jolla oli translokaaleja ominaisuuksia. Aktiiviset alakulttuuritoimijat sopeuttivat kansainväliset vaikutteet tekno- ja ravekulttuurista ajan suomalaiseen yhteiskuntaan ja kulttuuriin olosuhteisiin muodostaen tietyissä tiloissa muotonsa saavan, DJ:den, klubijärjestäjien, tanssijoiden ja muiden toimijoiden muodostaman helsinkiläisen konemusiikkiskenen. Lukuisilla verkoston toimijoilla oli yhteyksiä muiden suomalaisten kaupunkien sekä eri maiden ravepiireihin, ja paikallisen verkoston merkitys luotiin osittain vahvasti juuri kansainvälisyyden kautta.

Konemusiikkikulttuurilla oli toisaalta myös virtuaalisia ominaisuuksia erilaisten ravekulttuuriin liittyvien verkkoyhteisöjen lisääntyessä. Skenen affektiivisuus näkyy erityisesti tutkielman haastateltavien tämänhetkisessä suhteessa konemusiikkikulttuuriin.

## 5 Tutkimusaineistot ja -menetelmät

Tässä luvussa esittelen tutkielman aineiston sekä tutkimusmenetelmät. Tutkielma toteutettiin laadullisena haastattelututkimuksena, jonka lähestymistapa sijoittuu elämäntarinahaastattelun ja akateemisen muistitietotutkimuksen viitekehykseen. Aineisto on koodattu ja analysoitu soveltaen Grounded Theoryn joustavia suuntaviivoja sekä laadullisen elämänkulkuanalyysin periaatteita. Tutkielman tutkimusotteen voi katsoa olevan myös mikrohistoriallinen, jolle on tyypillistä muistitiedon arvostaminen lähdeaineistona.<sup>170</sup>

### 5.1 Tutkimusaineiston kuvaus, käsittely, säilytys & eettisyys

Haastatteluaineisto koostuu yhteensä seitsemästä haastattelusta, jotka tehtiin vuoden 2018 helmikuun ja toukokuun välillä. Haastateltavista kolme ilmoitti sukupuolekseen naisen ja neljä miehen. Haastateltavat ovat syntyneet vuosien 1970 ja 1977 välillä – eli olivat haastattelujen tekemisen aikaan 41–48-vuotiaita – ja tutustuneet helsinkiläiseen konemusiikkikulttuuriin vuosien 1988 ja 1994 välillä, eli noin 15–20-vuotiaina.

Pääkriteeri haastateltavien valinnassa oli se, että henkilön tuli ollut olla jollain tavalla mukana helsinkiläisessä konemusiikkikulttuurissa sen varhaisvaiheessa.<sup>171</sup>

Haastateltaviksi haluttiin mahdollisimman erilaisia henkilöitä: sekä niitä, jotka ovat olleet mukana järjestämässä tapahtumia ja / tai toimineet DJ:nä, eli konkreettisesti tuottamassa helsinkiläistä konemusiikkikulttuuria, että niitä, jotka ovat olleet mukana pääasiallisesti yleisönä, eli käyneet tapahtumissa ja kuunnelleet konemusiikkia. Ottaen huomioon konemusiikkikulttuurin pienuuden 1980–1990-lukujen vaihteessa sekä ns. DIY-kulttuurien luonteen myös laajemmin<sup>172</sup> on selvää, että eri roolit menivät useampien haastateltavien kohdalla päällekkäin. Kaikkia haastateltavia yhdistää 1980- ja 1990-luvun vaihteessa alkanut kiinnostus tekno- ja house-musiikkiin ja uuteen juhlimiskulttuuriin. Se, että henkilö halusi osallistua haastatteluun, katsottiin merkiksi siitä, että tämä koki konemusiikkikulttuurin olevan jollain tavalla osa elämänsä kulkuaan. Tämän katsottiin riittävän tutkielman tarkoituksen kannalta.

Klubikulttuurilla on ollut erityisesti kansainvälisesti maine maskuliinisena ja miesvaltaisena musiikkikulttuurina, ja erityisesti musiikin tuottaja- ja DJ-piirit ovat aina olleet miesenemmistöisiä. Naisten kokemukset kulttuurin piirissä ovatkin

---

<sup>170</sup> Fingerroos & Haanpää 2006, 31; Peltonen 1999.

<sup>171</sup> Konemusiikkikulttuuri saapui Helsinkiin 1980-luvun viimeisinä vuosina. Ks. luku 3 historiallisista kehityskuluista. Haastateltavien profilit esitellään luvun 6 johdannossa.

<sup>172</sup> Ks. esim. Bennett 2018b.

muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta jääneen myös kansainvälisessä tutkimuksessa vähälle huomiolle.<sup>173</sup> Tämän tutkielman haastateltavien valintaa ohjasikin myös pyrkimys tavoittaa naisnäkökulma helsinkiläisen konemusiikkikulttuurin sisällä, minkä vuoksi haastateltavien sukupuolijakauman haluttiin olevan mahdollisimman tasainen.

Haastateltavat löytyivät niin sanotulla lumipallotekniikalla, eli ensimmäisten haastateltavien kautta saatiin yhteys seuraaviin haastateltaviin. Tunnista kahteen kestäneet haastattelut nauhoitettiin ja litteroitiin<sup>174</sup> kokonaisuudessaan. Litteroitua tekstiä tuli yhteensä 233 liuskaa fonttikoolla 12 ja rivivälillä 1,5. Litterointivaiheessa haastatteluista poistettiin kaikki henkilöiden tunnistetiedot syntymävuotta ja ilmoitettua sukupuolta lukuun ottamatta. Tutkielman leipätekstissä haastateltaviin viitataan pseudonyymeilla, jotka on annettu sattumanvaraisesti kuuluisten kansainvälisten DJ-nimien perusteella. Lähdeviitteissä haastattelukatkelmiin viitataan koodilla (esim. N1976\_Q2:4), jossa ilmoitetaan haastateltavan ilmoitettu sukupuoli (N), syntymävuosi (1976) sekä haastattelun tiedostonumero ja koodatun katkelman numero Atlas.ti-ohjelmassa (Q2:4). Haastatteluaineistosta ei lähtökohtaisesti poistettu paikkojen nimiä ja muita niihin liittyviä kuvauksia – elleivät ne suoraan asettaneet anonymiteettia uhan alaiseksi – sillä tutkielman tarkoituksena on sijoittaa haastateltavien kokemukset ja elämäntarinat historialliseen aikaan ja paikkaan, eli helsinkiläisen konemusiikkikulttuurin konkreettiseen viitekehykseen. Jokaiselle haastateltavalle kerrattiin haastattelutilanteen alussa tutkimuseettiset periaatteet ja pyydettiin nauhalle suullinen suostumus siihen, että tutkimustulokset raportoidaan anonymisti. Haastatteluaineisto on hallussani.

Haastatteluja tukevana ja ilmiötä taustoittavana aineistona on hyödynnetty City-lehden konemusiikkikulttuuria koskevaa kirjoittelua (artikkelit, kolumnit, reportaasit ja mielipidekirjoitukset) vuosilta 1988–1997. Olen kerännyt aineiston alun perin kandidaatintutkielmaani varten.<sup>175</sup> Ilmiön taustoittamiseksi on myös hyödynnetty muuta suomalaista konemusiikkikulttuuria käsittelevää kirjallisuutta ja dokumentaatiota, joka esiteltiin luvussa kolme. Vaikka näihin lähteisiin ei olisi suoraan viitattu, ovat ne toimineet inspiraationa ja taustana sekä helsinkiläisen

---

<sup>173</sup> Ks. esim. Reynolds 2013, 579–580; Farrugia 2012, 27; Gregory 2012; Pini 2001.

<sup>174</sup> Litterointi aiheuttaa puheeseen väistämättä muutoksia ja tulkintaa, eivätkä puheen äänensävy, rytmi, nopeuden ja taukojen implisiittiset merkitykset ole välttämättä kokonaisuudessaan mukana analyysissä (Portelli 2006, 51–52).

<sup>175</sup> Kokkonen 2016. Kandidaatintutkielman analyysissä oli mukana vain viisi lehden vuosikertaa (1988–1993).

konemusiikkikulttuurin historiaa käsittelevän luvun (luku kolme) rakentamisessa että analyysiluvussa (luku kuusi).

## 5.2 Elämäntarinahaastattelu ja muistitietotutkimus

Tutkielman haastatteluja ohjasivat elämäntarinahaastattelun ja puolistrukturoidun teemahaastattelun periaatteet. Robert Atkinsonin mukaan elämäntarinahaastattelu on muistitietotutkimuksesta (*oral history*) ja etnografisesta lähestymistavasta ammentava laadullinen ja narratiivinen tutkimusmenetelmä, jossa kerätään tietoa yhden ihmisen koko elämästä hänen omasta, subjektiivisesta näkökulmastaan.<sup>176</sup>

Elämäntarinahaastattelu ja muistitietotutkimus ovat kaksi toisiaan lähellä olevaa ja tukevaa tutkimusperinnettä,<sup>177</sup> ja tässä tutkielmassa elämäntarinahaastattelun sovelletuin menetelmin kerättyä haastatteluaineistoa on lähestytty muistitietona.<sup>178</sup>

Muistitietotutkimus on syntynyt pyrkimyksestä laajentaa erilaisia menneisyyden tulkintoja tai vallitsevia totuuksia: kiinnostuksen kohteena ovat olleet ennen kaikkea pienet ilmiöt ja näkökulmat, kuten arki, erilaiset marginaalit ja unohdetut yhteisöt.<sup>179</sup> Muistitieto on luonteeltaan konstruktivistista: tieto tuotetaan muistelutilanteessa, ja sen tuottaa muisteliija, joka toimii tietyssä ajassa ja paikassa toteuttaen tiettyjä tarkoituksia. Tutkimuksen kohteena ovat ihmisten kokemukset sekä heidän tapansa käsittää asioita ja jäsentää omaa elämäänsä. Tutkielmassa ei siis ole kyse siitä, mitä on yksiselitteisesti ja tosiasiallisesti tapahtunut, vaan siitä, millaisista kokemuksista haastateltavat itse haastattelutilanteessa kertoivat ja millaisen merkityksen he antoivat eri tekijöille omassa elämässään.<sup>180</sup>

Elämäntarinahaastattelussa tuotettu kertomus kuvaa kertojan menneisyyden kokemuksia ja tulevaisuuden odotuksia haastatteluhetkestä käsin tulkitusta näkökulmasta. Haastattelussa konstruoituun tietoon vaikuttavat yhtä paljon niin menneet tapahtumat, haastattelutilanne kuin ihmisen koko siihenastinen elämänkulku.<sup>181</sup> Tässä tutkielmassa kiinnostuksen kohteina ovat haastateltavien elämänkulut konemusiikin ja siihen liittyvän juhlimiskulttuurin näkökulmasta.

---

<sup>176</sup> Atkinson 1998, 3.

<sup>177</sup> Ks. esim. Salasuo & Piispa & Huhta 2016a, 28.

<sup>178</sup> Ks. esim. Abrams 2010.

<sup>179</sup> Suomessa on tehty kansainväliseen *oral history* -suuntaukseen perustuvaa tutkimusta 1980-luvulta alkaen. Suomessa termin suora käännös suullinen historia ei kuitenkaan ole täysin täsmällinen, sillä suomalaisessa muistitietotutkimuksessa tärkeitä ovat olleet myös erilaiset kirjoitetut muistitietoaineistot (Fingerroos & Haanpää 2006, 17; 26–27).

<sup>180</sup> Fingerroos & Haanpää 2006, 32–34; Portelli 2006, 55; Atkinson 1998, 5; Clausen 1998, 196–197.

<sup>181</sup> Atkinson 1998, 5; Clausen 1998, 196; Portelli 2006, 34.



Tutkielman haastattelutapaa voidaankin kutsua temaattiseksi elämäntarinahaastatteluksi.<sup>182</sup> Ihmisten elämät ovat kuitenkin kokonaisvaltaisia ja elämänkulku luonteeltaan kumuloituva: kaikki elämässä vaikuttaa kaikkeen, ja menneisyys on aina läsnä ihmisen elämässä kertyneinä elämäkokemuksina, taitoina ja tietoina. Elämänkulun jakaminen erillisiin teemoihin on keinotekoisia, minkä vuoksi myös ”muuta elämää” koskeva kerronta tulee helposti mukaan temaattiseen haastatteluun.<sup>183</sup> Jokaisella haastateltavalla oli haastatteluhetkellä vapaus itse päättää, mitä hän omasta elämänkulustaan kertoi – eikä ole myöskään yksiselitteisesti määriteltävissä, millä kaikella haastateltavan elämänkulussa on yhteys konemusiikkikulttuuriin osallistumiseen. Kuten yleensäkin laadullisessa tutkimuksessa, jossa on pieni haastatteluaineisto, tämänkin tutkimuksen tarkoituksena on kuvata yhteyksiä ja eroavaisuuksia haastateltavien tavoissa antaa merkityksiä asioille sen sijaan, että pyrittäisiin osoittamaan analyttisesti selkeitä kausaalisuhteita.<sup>184</sup>

Elämäntarinahaastattelu alkaa tyypillisesti avoimella kysymyksellä, johon haastateltavan toivotaan vastaavan omin sanoin haluamallaan laajuudella. Avoin kysymys antaa haastateltavalle mahdollisuuden kertoa itse tärkeinä pitämistään asioista haluamassaan järjestyksessä.<sup>185</sup> Aloitin tämän tutkielman haastattelut kysymyksellä ”kerro elämäkertasi konemusiikkikulttuurin / tekno- ja ravekulttuurin näkökulmasta”. Avoimen johdantokysymyksen jälkeen etenin haastatteluissa puolistrukturoidun teemahaastattelun periaatteilla, eli yksityiskohtaisten kysymysten sijaan haastattelu eteni tiettyjen ennalta määriteltujen teemojen varassa. Haastattelun aihepiirit olivat siis kaikille haastateltaville samat, mutta haastattelu eteni kunkin haastateltavan itse asioille antamien merkitysten määrittelemässä järjestyksessä, eli haastattelijana pyrin reagoimaan haastateltavan puheeseen ja suuntaamaan keskustelun tämän esiin nostamiin käsitteisiin ja teemoihin.<sup>186</sup> Haastattelijana tarkistin haastattelurungosta, että jokaisen haastateltavan kanssa käsiteltiin kaikki tarvittavat teemat. Tutkielma on aineistolähtöinen, mutta teemojen määrittelyssä hyödynsin aiempaa aiheeseen liittyvää tutkimuskirjallisuutta<sup>187</sup> sekä elämänkulkuanalyysin tulkintakehystä. Kehitin ja muokkasin haastattelurunkoa jokaisen haastattelun jälkeen, sillä ensimmäisistä

---

<sup>182</sup> Ks. esim. Estola & Uitto & Syrjälä 2017; Salasuo & Piispa & Huhta 2016a, 27.

<sup>183</sup> Estola & Uitto & Syrjälä 2017, 156; Elder & Johnson & Crosnoe 2004, 11.

<sup>184</sup> Ks. esim. Ruusuvaara & Nikander & Hyvärinen 2010, 17.

<sup>185</sup> Ks. esim. Piispa & Salasuo 2014, 20; Clausen 1998, 199.

<sup>186</sup> Hyvärinen 2017, 22; Hirsjärvi & Hurme 2000, 47–48.

<sup>187</sup> Ks. esim. Hirsjärvi & Hurme 2000, 66.

Vuorovaikutus haastattelija ja haastateltavan välillä vaikuttaa merkittävästi tutkimushaastattelun, erityisesti elämäntarinahaastattelun, onnistumiseen.<sup>188</sup> Vaikka haastattelija ohjaa keskustelua, on haastattelu haastattelijan ja haastateltavan yhteistyön lopputulos: siihen vaikuttavat haastattelukysymykset, dialogi sekä kummankin osapuolen henkilökohtainen suhtautuminen tilanteeseen.<sup>189</sup> Tämän tutkielman haastatteluissa syvyyteen vaikutti merkittävällä tavalla haastattelun paikka. Yksi haastateltava oli kutsunut minut kotiinsa, mikä edesauttoi luottamuksellisen ilmapiirin syntymistä. Kaikki muut haastattelut pidettiin kahviloissa tai lounasravintoloissa. Myös nämä haastattelut onnistuivat hyvin, mutta joidenkin kohdalla teemoihin erityisen syvälle pääsemistä hankaloitti hälyisä ympäristö tai haastateltavan kiireinen aikataulu. Haastateltavat vastasivat ensimmäiseen, avoimeen kysymykseen hyvin vaihtelevalla laajuudella. Osa haastateltavista tarttui siihen innokkaasti ja puhui keskeytyksettä usean minuutin ajan. Toiset käsittelivät omaa tutustumistaan konemusiikkikulttuuriin muutamalla lauseella, minkä jälkeen edettiin jatkokysymyksiin. Haastatteluissa puhuttiin oman elämänkulun vaiheiden lisäksi paljon myös konemusiikkikulttuurista, helsinkiläisen kulttuurin paikallisista ominaispiirteistä ja kehityskuluista sekä eri tapahtumapaikoista. Näin ollen haastateltavien roolit vaihtelivat haastattelun aikana: he olivat muistelijoina silloin, kun kertoivat omasta elämästään ja informanteja silloin, kun puhuttiin konemusiikkikulttuurista ja sen kehityskuluista yleisemmällä tasolla.<sup>190</sup>

Konemusiikkikulttuurin merkitystä haastateltavien elämänkulun eri vaiheissa analysoidaan elämänkulkuanalyysin tulkintakehyksessä. Elämänkulun paradigmamalli on 1970-luvulta alkaen noussut keskeiseksi yhteiskuntatieteelliseksi lähestymistavaksi, jota hyödynnetään monilla eri tieteenaloiilla sekä niin kvalitatiivisessa kuin kvantitatiivisessa tutkimuksessa. Mallin avulla analysoidaan yksilöllistä ihmiselämää ajassa ja paikassa, eli yhteiskunnan rakenteellisissa, sosiaalisissa ja kulttuurisissa konteksteissa. Yhtenä elämänkulku-paradigman pioneiritutkimuksista pidetään W.I. Thomasin ja Florian Znanieckin puolalaisten siirtolaisten elämää Yhdysvalloissa

<sup>190</sup> Ks. esim. Salasuo & Piispa & Huhta 2016a 29–30.

käsittävää tutkimusta vuodelta 1920. Elämäntutkimus kuitenkin yleistyi vasta vuosikymmeniä myöhemmin, mikä liittyi sosiaalishistorian nousuun myös laajemmin. Elämäntutkimus alkoi nostaa päätään muun muassa yhteiskuntien muuttuvien ikärakenteiden seurauksena: pitkäikäisyyden avulla alettiin tutkia elämäntutkimuksen jatkuvuutta ja muutoksia läpi elämänvaiheiden sekä sitä, miten yksilöllinen elämä kytkeytyy yhteiskunnalliseen muutokseen.<sup>191</sup>

Tässä tutkielmassa käytetään elämäntutkimuksen perinteeseen pohjautuvaa laadullista menetelmää. Antti Häkkinen jäsentää menetelmää artikkelissaan *Johan Adolf Kock, elämäntutkimus ja historia* perustuen sen erityisesti Glen H. Elder Jr.:n sekä Janet Z. Gielen kehittämään lähestymistapaan.<sup>192</sup> **Elämäntutkimus** määritellään kirjallisuudessa sarjaksi erilaisia **positioita** tai sosiaalisia rooleja – kuten lapsuus, nuoruus, opiskeluaika, työikä ja vanhemmuus – jotka seuraavat toisiaan, limittyvät toisiinsa, vaikuttavat toinen toisiinsa ja ovat juurtuneita sosiaalisiin instituutioihin sekä historialliseen aikaan ja paikkaan. Elämäntutkimuksessa tutkitaan näiden positioiden jatkumoa ja siirtymiä niiden välissä.<sup>193</sup> **Siirtymällä** tarkoitetaan muutosta sosiaalisessa roolissa, joka voi olla institutionaalinen – kuten siirtyminen opiskelusta työelämään – mutta myös ”sisäinen”, esimerkiksi omaan elämään liittyvä oivallus, jota usein seuraa myös identiteettiin ja statukseen liittyviä muutoksia.<sup>194</sup> Siirtymä on siis usein samalla käännekohta ihmisen elämäntutkimuksessa, mutta sen ei välttämättä tarvitse olla. **Käännekohtalla** tarkoitetaan tiettyä tapahtumaa tai virranpylvästä, jonka myöhemmin tarkasteltuna on havaittu muuttaneen merkittäväällä tavalla henkilön elämäntutkimuksen suuntaa. Se voi liittyä joko haastateltavan omaan elämään tai ympäröivään yhteiskuntaan.<sup>195</sup> Tässä tutkielmassa tutkitaan elämäntutkimuksen keinoin haastateltavien vertikaalisia elämäntarinoita ja sitä, miten erilaiset horisontaaliset käännekohdat kytkeytyvät niihin.

Elämäntutkimusta tarkastellaan elämäntutkimuksessa viiden keskenään tiiviissä vuorovaikutuksessa olevan keskeisen aksiooman kokonaisuutena. Ensimmäinen niistä on elämäntutkimuksen **kumuloituvuuden periaate** (*the Principle of Life-Span Development*), joka viittaa aineellisten ja henkisten ominaisuuksien

---

<sup>191</sup> Salasuo & Piispa & Huhta 2016a, 25; Häkkinen 2012, 378; Elder & Giele 2009b, 1–6; Kok 2007, 204; Elder & Johnson & Crosnoe 2004, 3; 5; 10; Giele & Elder 1998.

<sup>192</sup> Häkkinen 2012; Giele & Elder (toim.) 1998.

<sup>193</sup> Mt.; Häkkinen 2012; Kok 2007; Elder & Johnson & Crosnoe 2004, 4.

<sup>194</sup> Piispa & Salasuo 2014, 26; Elder & Johnson & Crosnoe 2004, 8.

<sup>195</sup> Salasuo & Piispa & Huhta 2016a, 25; George 2009, 169; Kok 2007, 204; Elder & Johnson & Crosnoe 2004, 8; Clausen 1998, 202–203.

kasaantumiseen. Periaatteen mukaan ihmisen kehitys ja elämäntietäminen ovat elämänmittaisia prosesseja, jonka aikana kertyneet kokemukset, tiedot ja taidot vaikuttavat nykyhetkeen ja tulevaan.<sup>196</sup> Tässä tutkielmassa haastateltavien analysoitavat elämäntarinat alkavat lähtökohtaisesti vasta siitä, kun he ovat kiinnostuneet konemusiikkikulttuurista, eli noin 15–20-vuotiaasta. Osa haastateltavista kuitenkin oma-aloitteisesti reflektoi myös lapsuuteen liittyviä teemoja. Toinen periaate on **toimijuus** (*the Principle of Agency*), jonka mukaan ihmiset pyrkivät säätelemään ja ohjailemaan omaa elämäänsä tiettyssä yhteiskunnallisessa kontekstissa.<sup>197</sup> Häkkisen mukaan toimijuuden periaate kytkeytyy vahvasti ihmisen pyrkimykseen elää ”hyvä elämä”, joka toteutuu tiettyjen siirtymien ja elämänvaiheiden täytyessä. Käsitykset hyvästä elämästä muodostuvat sekä lain että epävirallisten yhteiskunnallisten normien pohjalta, ja ne vaihtelevat sukupolvittain.<sup>198</sup>

Tietyn institutionaalisen polun mukaan etenevä elämäntietäminen voidaan nähdä eräänlaisena kulttuurisena käsikirjoituksena,<sup>199</sup> ja siitä poikkeaminen ”epätavallisena”.<sup>200</sup> Institutionaalisella elämäntietämisellä tarkoitetaan elämäntietäminen standardimallia, jossa tietyt tapahtumat seuraavat toisiaan tiettyssä järjestyksessä ja tiettyssä iässä.<sup>201</sup> ”Epätavallisina” pidettyjä elämäntietämispolkuja on tarkasteltu Mikko Piispan ja Salasuon tutkimuksessa nuorten taiteilijoiden<sup>202</sup> elämäntietämispolkuista sekä Salasuon, Piispan ja Helena Huhdan tutkimuksessa huippu-urheilijoiden<sup>203</sup> elämäntietämispolkuista. Nämä tutkimukset ovat toimineet myös tämän tutkielman menetelmällisinä inspiraationlähteinä elämäntietämispolkuanalyysin tulkintakehyksen vuoksi sekä koska tutkielman haastateltavien – ”nuorisokulttuureissa” vielä ”nuoruudenkin” jälkeen toimivien henkilöiden<sup>204</sup> – elämäntietämispolkujen voi myös osittain katsoa poikenneen elämäntietämispolun normatiivisten siirtymien osalta tyypillisenä pidetystä suomalaisesta kulttuurisesta käsikirjoituksesta.

Edellä mainituissa tutkimuksissa analyysi kiinnitetään myös vahvasti historialliseen **aikaan ja paikkaan**, joka on elämäntietämispolkuanalyysin kolmas periaate (*the*

---

<sup>196</sup> Piispa & Salasuo 2014, 25; Häkkinen 2013, 24; Häkkinen 2012, 380; Elder & Johnson & Crosnoe 2004, 11.

<sup>197</sup> Häkkinen 2012, 381; Kok 2007, 205; Elder & Johnson & Crosnoe 2004, 11.

<sup>198</sup> Häkkinen 2013, 24; Häkkinen 2012, 379.

<sup>199</sup> Kok 2007, 204; Elder & Johnson & Crosnoe 2004, 8.

<sup>200</sup> Ks. esim. Salasuo & Piispa & Huhta 2016b.

<sup>201</sup> Buchmann 1989, 15–17.

<sup>202</sup> Piispa & Salasuo 2014.

<sup>203</sup> Salasuo & Piispa & Huhta 2016a.

<sup>204</sup> Ks. myös Hänninen 2019, 18.

*Principle of Time and Place*). Ihmisten elämänkulkuja tulee siis tarkastella suhteessa ympäröivään yhteiskuntaan ja sen muutoksiin ajassa, sillä yhteiskunnalliset ja kulttuuriset olosuhteet sekä antavat mahdollisuuksia että asettavat rajoituksia ihmisen toimijuudelle.<sup>205</sup> Piispa ja Salasuo tuovat esiin, että kasvuympäristö määrittää voimakkaasti sitä, millaiset nuoriso(ala)kulttuurit voivat edes teoriassa kuulua nuoren kokemuspäiriin – ja 1980- ja 1990-lukujen vaihteessa oli elinympäristön vaikutus vielä voimakkaampi kuin nykyään.<sup>206</sup> Luvussa kolme käsitellään tarkemmin niitä yhteiskunnallisia olosuhteita, joissa konemusiikkikulttuuri kansainvälisten vaikutteiden myötä mutta avainhenkilöiden aktiivisen toiminnan seurauksena vakiintui Helsingissä.

Neljäs periaate on keskeisten siirtymien, muutosten ja valintojen **ajoitus** (*the Principle of Timing*). Yksilöllisten kokemusten ja historiallisten ja yhteiskunnallisten tapahtumien merkitys ihmisen elämänsäkulussa riippuu suurelta osin siitä, missä iässä tai elämänsäkulun vaiheessa ne tapahtuvat.<sup>207</sup> Ajoituksen periaate näkyy tämän tutkielman analyysissä esimerkiksi siten, millä tavalla konemusiikkikulttuuriin osallistuminen suhtautuu haastateltavien elämänsäkulujen muihin siirtymiin. Viides ja viimeinen periaate on ”elämänsäkulun kietoutuminen toisten ihmisten elämänsäkuluihin monikerroksin sitein”, kuten Häkkinen<sup>208</sup> asian ilmaisee (*the Principle of Linked Lives*).<sup>209</sup> Käytännössä periaatteella viitataan **sosiaalisiin verkostoihin**, joiden välityksellä yksilöiden toiminta ja tulkinat kytkeytyvät osaksi laajempia kokonaisuuksia, kuten yhteisöjä ja yhteiskuntaa. Tällaisia sosiaalisia verkostoja ovat esimerkiksi perhe sekä yhteiskunnalliset instituutiot, kuten koululaitos. Sosiaalinen vuorovaikutus on kaksisuuntaista: yksilö vaikuttaa verkostojen sisällä ja saa samalla niistä itsekin vaikutteita elämänsänsä.<sup>210</sup>

## 5.4 Grounded Theory

Tutkimusaineiston keruussa ja analyysissä on sovellettu Grounded Theory -nimistä (jatkossa GT) laadullisen tutkimuksen aineistolähteistä menetelmää. GT:n ovat kehittäneet Barney G. Glaser ja Anselm L. Strauss vuoden 1967 teoksessaan *The Discovery of Grounded Theory*. Menetelmä perustuu teorian kehittämiseen tutkimusaineistosta sen sijaan, että tutkimuksen avulla pyrittäisiin todentamaan oikeaksi

<sup>205</sup> Häkkinen 2012; Kok 2007, 205; Elder & Johnson & Crosnoe 2004, 12.

<sup>206</sup> Piispa & Salasuo 2014, 66.

<sup>207</sup> Häkkinen 2012, 384; Kok 2007, 205; Elder & Johnson & Crosnoe 2004, 12–13.

<sup>208</sup> Häkkinen 2012, 382.

<sup>209</sup> Elder & Johnson & Crosnoe 2004, 13.

<sup>210</sup> Piispa & Salasuo 2014, 25; Häkkinen & Salasuo & Ojajärvi & Puuronen 2013, 12; Elder & Johnson & Crosnoe 2004, 13.

jo olemassa olevia teorioita.<sup>211</sup> 1960-luvun jälkipuoliskolla sosiologiassa ja muissa yhteiskuntatieteissä vallitsi vahva kvantitatiivisen tutkimuksen ja positivismin trendi, ja laadullisella tutkimuksella oli maine anekdoottisena ja epäsystemaattisena. Se nähtiin lähinnä kvantitatiivista aineistoa täydentävänä.<sup>212</sup> GT menetelmänä vastasi vaatimukseen kvalitatiivisen tutkimuksen objektiivisuudesta, yleistettävyydestä ja toistettavuudesta ja osoitti, että myös laadullinen tutkimus voi havainnollistaa tutkittavia ilmiöitä käsitteellisellä ja teoreettisella tasolla.<sup>213</sup>

GT koostuu systemaattisista mutta joustavista aineiston keruun ja analyysin ohjenuorista: lähtökohtaisesti aineistoa pyritään keräämään ja analysoimaan samanaikaisesti jo tutkimusprojektin alusta lähtien.<sup>214</sup> GT:n metodinen ydin on niin sanottu jatkuvan vertailun menetelmä (*constant comparative method*), jossa aineiston ja siitä kehitettävien koodien ja teoreettisten kategorioiden annetaan keskustella keskenään jatkuvasti tutkimusprosessin aikana. Glaserille ja Straussille yksi menetelmän pääperiaatteista oli, että tutkimusta verrataan tutkimuskirjallisuuteen vasta oman analyysin laatimisen jälkeen.<sup>215</sup> Menetelmää tulkinnut ja edelleen kehittänyt Cathy Charmaz suhtautuu aiempaan tutkimukseen hieman vapaamielisemmin: hänen mukaansa jo olemassa olevat teoreettiset käsitteet voivat toimia lähtökohtina ja työkaluina tutkimusongelmaa hahmotettaessa, mutta niiden ei tulisi tarjota valmiita koodeja aineiston analyysiin ja tulkintaan.<sup>216</sup> GT-pohjainen aineiston avoin tulkinta sopii Salasuon mukaan erityisesti tarkasteltaessa ilmiöitä, joista on vain vähän tai ristiriitaista tietoa, jotka ovat luonteeltaan monimutkaisia ja jotka toimivat ikään kuin salassa tai ainakin tavanomaisesta toimintalogiikasta poikkeavasti.<sup>217</sup> Seuraavaksi käyn läpi, miten analyysissa konkreettisesti vaihe vaiheelta tässä luvussa esitetyjä tutkimusmenetelmiä hyödyntäen edettiin.

## 5.5 Analyysin konkreettinen eteneminen

Tutkielma on empiirinen ja aineistolähtöinen, eivätkä analyysiä ole ohjanneet tiukat teoriaperinteet – joskin tutkimusongelman hahmottamisessa ja tutkimuskysymysten laatimisessa on käytetty apuna jo olemassa olevaa kirjallisuutta ja käsitteitä. Tutkielman

---

<sup>211</sup> Glaser & Strauss 1967.

<sup>212</sup> Charmaz 2006, 5; Glaser & Strauss 1967; 15–16.

<sup>213</sup> Charmaz 2006, 5–6.

<sup>214</sup> Mt., 2; 5–6.

<sup>215</sup> Glaser & Strauss 1967; 101–115.

<sup>216</sup> Charmaz 2006, 17; 68.

<sup>217</sup> Salasuo 2004c, 126. Ks. myös Häkkinen & Salasuo (toim.) 2015.

näkökulma pohjautuu ennen kaikkea ajankohtaiseen akateemiseen keskusteluun nuorisokulttuurisesta osallistumisesta ja ikääntymisestä.<sup>218</sup>

Aineistonkeruun ja haastattelujen litteroinnin jälkeen edettiin aineiston koodausvaiheeseen, joka on ensimmäinen askel kohti aineiston analyttistä tulkintaa. Koodauksessa käytettiin apuna Atlas.ti-ohjelmaa, ja se tapahtui erottamalla tekstistä segmenttejä ja nimeämällä ne tavalla, joka samanaikaisesti tiivistää, selittää ja kategorisoi erotettua tekstinpätettä. Ensimmäisellä kierroksella pyrittiin koodaamaan kaikki aineistosta esiin nouseva samanaikaisesti ”testaamalla” koodeja, eli vertailemalla niiden sopivuutta eri haastatteluihin. Ensimmäisellä kierroksella pyrittiin myös kyseenalaistamaan itsestään selvältä tuntuvia asioita ja merkityksiä sekä tunnistamaan aukkoja aineistossa alustavan tutkimuskehikon muodostamiseksi.<sup>219</sup> Myös ensimmäisellä koodauskierroksella pidettiin mielessä elämänkulkuanalyysin perusperiaatteet mutta niitä ei vielä erityisesti etsitty aineistosta.

Roosin mukaan omaelämäkerrallisen aineiston analyysissa voi lähteä liikkeelle joko teemojen etsimisestä tai tyypittelystä. Tematisointi on joka tapauksessa välttämätön aineiston esikäsittelytapa, sillä myös tyypittelyssä on pystyttävä selvittämään, miten eri teemat eri tyyppien yhteydessä esiintyvät.<sup>220</sup> Toisella koodauskierroksella ensimmäisen kierroksen koodeja tarkennettiin ja tiivistettiin, ja niiden perusteella muodostettiin analyysissa käytettävät peruskategoriat eli teemat.<sup>221</sup> Temaattisen analyysin pohjan muodostavat elämänkulkuanalyysin periaatteet sekä alakulttuurinen pääoma: haastateltavien kertomuksista pyrittiin paikallistamaan elämänkulkujen aikana toteutuneita positioita, siirtymiä, sosiaalisia verkostoja, käännekohtia, elämänkulkua mahdollisesti ohjanneita sisäisiä ajatuksia ja toiveita, historiallisen ajan ja paikan merkitystä sekä alakulttuurisen pääoman esiintymistä. Haastateltavien oman menneisyydestään ja elämäkulusta konstruoiman kertomuksen pohjalta laadittiin siis rekonstruktio tulkiten sitä elämänkulkuanalyysin periaattein.<sup>222</sup>

---

<sup>218</sup> Ks. esim. Bennett 2013.

<sup>219</sup> Ks. esim. Charmaz 2006, 3; 43; 54–55.

<sup>220</sup> Roos 1987, 42; Roos 1985b, 37.

<sup>221</sup> Ks. esim. Charmaz 2006, 57.

<sup>222</sup> Ks. esim. Fingerroos & Haanpää 2006, 31.

## 6 Analyysi: konemusiikkikulttuuri kokemuksena ja käännekohtana elämänkulussa

Tutkielman analyysissä haastateltavien kokemukset konemusiikkikulttuurin parissa asetetaan luvussa kolme esiteltyyn laajempaan historialliseen viitekehykseen.

Ensimmäisessä alaluvussa tarkastellaan haastateltavien tutustumista

konemusiikkikulttuuriin: sen tarkoituksena on esitellä ”lähtötilanne”, joka pohjustaa kulttuuriin osallistumisen vaikutusta haastateltavien myöhempään elämänkulkuun.

Toisessa alaluvussa tarkastellaan haastateltavien koulutus- ja työelämäpolkuja ja niiden risteämistä alakulttuurisen osallistumisen kanssa. Kolmannessa alaluvussa tarkastellaan haastateltavien nykyistä suhdetta konemusiikkikulttuuriin ja sen vaikutusta heidän identiteettinsä rakentumiseen. On huomioitava, että osallistuminen tai identifioituminen konemusiikkikulttuuriin ei ole erillään haastateltavien muusta jokapäiväisestä elämästä.<sup>223</sup> Analyysissä mukana olevat haastatteluotteet perustelevat tekstin väittämiä sekä antavat äänen kertojille ja ”kuvittavat” analyysin.

Anonymiteetin säilyttämiseksi haastateltaviin viitataan pseudonyymeillä, jotka on keksitty sattumanvaraisesti tunnettujen kansainvälisten elektronisen tanssimusiikin DJ- ja artistinimien mukaan. Haastateltavien nuorisokulttuuriset polut lähtivät tutustumisvaiheen jälkeen erottumaan toisistaan, ja kahdessa jälkimmäisessä analyysin alaluvussa viitataan paikoitellen myös haastateltavan rooliin skenessä. Haastateltavat on jaettu *tuottajiin* ja *yleisöön*. *Tuottajat* ovat toimineet DJ:nä, tapahtumanjärjestäjänä ja / tai musiikin tuottajana, eli olleet konkreettisesti tuottamassa helsinkiläistä konemusiikkikulttuuria. *Yleisöllä* ei kuitenkaan tässä yhteydessä tarkoiteta passiivista ”vastaanottajaa”. Kuten *tuottajilla*, myös *yleisöön* kuuluvilla saattoi olla rooli skenessä, jota Gordon kutsuu alakulttuurin ydinjäsenyydeksi: ydinjäsenten toiminta määrittää ja ylläpitää skeneä ja alakulttuurisia käytäntöjä.<sup>224</sup> Ben Malbonin klubitutkimuksen mukaan yleisöllä, eli klubbaajilla, on klubi- ja ravekontekstissa läsnäolon ja tanssin kautta aktiivinen rooli musiikkikokemuksen rakentumisessa ja tuottamisessa.<sup>225</sup> Siten myös he ovat osaltaan olleet määrittelemässä alakulttuurisia käytäntöjä. Haastateltavien tyypittely näihin rooleihin ei ole tiukkarajainen ja on nähtävä karkeistuksena. Joidenkin haastateltavien kertomuksissa on elementtejä kummastakin roolista.

---

<sup>223</sup> Ks. esim. Bennett 2015, 48–49.

<sup>224</sup> Gordon 2014, 157.

<sup>225</sup> Malbon 1999, 83.



Ennen siirtymistä analyysiin esittelen lyhyesti haastateltavien profiilit tekstin seuraamisen helpottamiseksi. Ellen, Jesse ja Paul ovat konemusiikkikulttuurin *tuottajia*. Ellen<sup>226</sup> (s. 1973) alkoi toimia DJ:nä ja järjestää harrastustoimintana omia bileitä muutama vuosi sen jälkeen, kun oli tutustunut konemusiikkikulttuuriin. Hän on edelleen aktiivinen skenessä, mutta hänen varsinainen työuransa sosiaali- ja terveysalalla on skenen ulkopuolella. Jesse<sup>227</sup> (s. 1970) työskenteli ravintola-alalla tutustuessaan konemusiikkikulttuuriin ja alkoi 1990-luvun puolivälissä toimia ammattimaisesti DJ:nä ja tapahtumanjärjestäjänä. Hän on edelleen aktiivinen toimija skenessä, minkä ohella hän työskentelee sosiaali- ja terveysalalla. Paul<sup>228</sup> (s. 1977) alkoi järjestää omia underground-tapahtumia ja toimia DJ:nä lähes saman tien tutustuttuaan konemusiikkikulttuuriin. Hän on nykyään myös kansainvälisesti tunnettu DJ ja musiikintuottaja.

Caroline, Monika, Robert ja Sven ovat kuuluneet lähtökohtaisesti *yleisöön*. Caroline<sup>229</sup> (s. 1976) tutustui konemusiikkikulttuuriin lukiolaisena. Bileissä käyminen väheni kolmekymppisenä mutta ei ole missään vaiheessa päättynyt kokonaan. Hän työskentelee kulttuurialalla. Konemusiikki ja bileissä käyminen on ollut keskeinen osa Monikan<sup>230</sup> (s. 1973) elämää 16-vuotiaasta lähtien, ja hän on edelleen aktiivinen toimija skenessä. Luovalla alalla työskentelevä Robert<sup>231</sup> (s. 1974) tutustui konemusiikkikulttuuriin parikymppisenä, mutta bileissä käyminen jäi pois hänen elämästään lähes kokonaan muutaman vuoden jälkeen. Sven<sup>232</sup> (s. 1970) tutustui konemusiikkikulttuuriin nuorena toimittajana. Hän on siitä lähtien käynyt klubeilla ja seurannut ilmiötä myös työnsä puolesta.

## 6.1 Konemusiikkikulttuuriin tutustuminen

Tässä alaluvussa tarkastellaan haastateltavien tutustumista konemusiikkikulttuuriin. Ensimmäisessä osiossa luodaan katsaus siihen, miten ja miksi haastateltavat päätyivät konemusiikkikulttuurin pariin. Toisessa osiossa eritellään konemusiikkikulttuurin sisällä vallinneita arvoja ja käytäntöjä, jotka haastateltavat tutustumisvaiheessa kokivat oman osallistumisensa kannalta merkityksellisiksi. Alastair Gordon jäsentää alakulttuuriin tutustumista eräänlaisena vähittäin syvenevänä ”tutkimusmatkana”.

<sup>226</sup> Pseudonyymi (Ellen Allien, 1990-luvulta lähtien aktiivinen saksalainen DJ/tuottaja).

<sup>227</sup> Pseudonyymi (Jesse Saunders, 1980-luvulta lähtien aktiivinen yhdysvaltalainen DJ/tuottaja).

<sup>228</sup> Pseudonyymi (Paul van Dyk, 1990-luvulta lähtien aktiivinen saksalainen DJ/tuottaja).

<sup>229</sup> Pseudonyymi (Miss Kittin, Caroline Hervé, 1990-luvulta lähtien aktiivinen ranskalainen DJ/tuottaja).

<sup>230</sup> Pseudonyymi (Monika Kruse, 1990-luvulta lähtien aktiivinen saksalainen DJ/tuottaja).

<sup>231</sup> Pseudonyymi (Robert Hood, 1990-luvulta lähtien aktiivinen yhdysvaltalainen DJ/tuottaja).

<sup>232</sup> Pseudonyymi (Sven Väth, 1980-luvulta lähtien aktiivinen saksalainen DJ/tuottaja).

Määrittelen tutustumisvaiheen lähtökohtaisesti haastateltavien ensimmäisiksi vuosiksi konemusiikkikulttuurin parissa. Gordonin jäsenyyksen mukaisesti tätä vaihetta määrittävät tutustuminen konemusiikkikulttuuriin median ja sosiaalisten verkostojen kautta sekä ensimmäisissä tapahtumissa käyminen ja haastateltavasta riippuen osallistumisen astettainen muuttuminen säännöllisemmäksi.<sup>233</sup> Tutustumisvaiheen sekä merkityksellisiksi koettujen arvojen ja käytäntöjen erittelyn tarkoituksena on toimia lähtökohtana tutkielman päätutkimuskysymykselle: miten konemusiikkikulttuuriin osallistuminen on vaikuttanut haastateltavien myöhempään elämäntapaan?

### **6.1.1 Siirtymä konemusiikkikulttuurin pariin**

Luvussa kolme esiteltiin tarkemmin yhteiskunnallista viitekehystä, jossa uusi elektroninen tanssimusiikki ja siihen liittyvä juhlimiskulttuuri saapuivat Helsinkiin. Yöelämä monipuolistui ja laajeni 1980-luvun puolivälin jälkeen. Uusi juhlimiskulttuuri alkoi lähteiden mukaan saada suosiota vuonna 1988 avatun Berlin-klubin acid house -iltojen ja vuodesta 1989 eteenpäin esimerkiksi Lepakkoluolassa järjestettyjen laittomien rave-juhlien myötä. Berlin ja Lepakkoluola toimivat myös tämän tutkielman haastateltavien kertomuksissa tärkeinä ensikosketuksina konemusiikkikulttuuriin. Salasuo kutsuu ensimmäisinä vuosina, eli 1980- ja 1990-lukujen vaihteessa konemusiikkikulttuuriin mukaan tullutta ihmisryhmää ”etujoukoksi”. He olivat aktiivisella toiminnallaan mukana luomassa ulkomaisten virikkeitten pohjalta arvoja, symboleita ja käyttäytymismuotoja, jotka muodostivat uuden juhlimiskulttuurin pohjan.<sup>234</sup> Juhlimiskulttuurin pariin päätyminen ensimmäisinä vuosina, sen ollessa helsinkiläisellä yöelämäkentällä vielä pieni ja marginaalinen, on tämän tutkielman aineiston perusteella edellyttänyt vahvempaa toimijuutta ja vaivannäköä kuin muutamia vuosia myöhemmin. Sven ja Jesse alkoivat käydä Berlin-klubilla aivan sen alkuaikoina. Sven työskenteli uusien mediailmioiden parissa 1980-luvun lopulla vasta alle 20-vuotiaana. Uusilla kaupallisilla medioilla, erityisesti kaupunkilehti Cityllä, oli keskeinen rooli sekä juhlimiskulttuurin määrittelijänä että tiedonlevittäjänä.<sup>235</sup> Seppälän mukaan helsinkiläisessä teknoyleisössä erottuivatkin media- ja viestintä- sekä ns. tietoyhteiskuntaan liittyvien alojen työntekijät.<sup>236</sup> Sven tutustui konemusiikkikulttuuriin ammatillisten verkostojensa kautta:

---

<sup>233</sup> Gordon 2014, 161; 166; 70.

<sup>234</sup> Salasuo 2004c, 128–131.

<sup>235</sup> Kokkonen 2016; Seppälä & Hellman 2014.

<sup>236</sup> Seppälä 2000, 72.

Mä olin niinkun kaiken keskellä siis siinä mielessä, että mä tiesin mitä kaupungis tapahtuu, mä tutustuin tehokkaasti nuorempana henkilönä uusiin ihmisiin ja sitä kautta rupes sitten myös tihkuu tietoa DJ-piirien kautta mut myöskin muuta kautta, että ensinnäkin kaupungis on uusia klubeja, sellasii ku vaikka Berlin-Botta, eli Ostrobotnia legendaarinen vanha rakennus.<sup>237</sup>

Jesse asui tutustuessaan konemusiikkikulttuuriin kotikaupungissaan Pohjois-Suomessa ja kävi lukiota. Helsinkiläiset ystävät veivät Jessen Berliiniin ensimmäistä kertaa 19-vuotiaana. Arvomaailmaltaan ja toimintatavoiltaan elitistiseksikin kuvattuun<sup>238</sup> uuteen klubikulttuuriin tutustuminen oli siis mahdollista myös ulkopaikkakuntalaiselle, jos vain sattui tuntemaan sisäpiirissä olevia ihmisiä. Sopivat sosiaaliset verkostot eivät kuitenkaan olleet ainoa tapa tutustua kulttuuriin, sillä konemusiikkia kuuli 1980- ja 1990-lukujen vaihteesta alkaen myös radion erikoisohjelmista, kuten Yleisradiosta Tapani Ripatin ohjelmista sekä Radio Citystä Njassan Beatboxista ja Bello Romanon teknoartistista. Radio-ohjelmien merkitys ensimmäisenä kiinnostuksen herättäjänä korostuu Monikan, Ellenin ja Paulin kertomuksissa. Monika ja Ellen olivat tutustuneet elektroniseen syntetisaattorimusiikkiin radion kautta jo varsin nuorena ja omaehtoisesti ilman olemassa olevia sosiaalisia verkostoja musiikkipiireistä. Uudeltamaalta kotoisin oleva Monika kertoo ja ala-asteikäisenä ostelleensa levyjä, mikä oli hänen sosiaalisessa ympäristössään epätavallista. Hän alkoi 16-vuotiaana vuonna 1990 matkustaa säännöllisesti Helsinkiin bileiden takia. Alaikäisenä klubeilla käyminen vaati Monikan mukaan pokkaa ja tietynlaista laittautumista ja pukeutumista.

Siihen kyllä jäi aika pahasti koukuun, et sitte tuli vaan näitä matkakuluja [kotikaupungista] aina käydä täällä bileissä, ja sit joskus viikollaki ku kävin jollain keskiviikkoklubeilla ei bussit kulkenu, joskus päädyin liftaamaanki sit takasi, et oli niin tarve käydä nois bileissä.<sup>239</sup>

Kiinnostus musiikkiin ajoi sekä Monikan että Ellenin ensimmäisiin bileisiin yksin. Pääkaupunkiseudulla asunut Ellen kävi ensimmäistä kertaa Berlin-klubilla vuonna 1991 heti täytettyään 18 vuotta, ”ja se oli semmonen ehkä mullistava kokemus, ku ensimmäisen kerran pääsi oikeesti niinkun oikeisiin bileisiin, ja sille tielle jäi kyllä sitte

---

<sup>237</sup> M1970a\_Q7:21.

<sup>238</sup> Salasuo & Seppälä 2005, 142.

<sup>239</sup> N1973a\_Q1:3.

*saman tien*”.<sup>240</sup> Helsingistä kotoisin oleva Paul kävi ensimmäistä kertaa Lepakon yöbileissä 15-vuotiaana vuonna 1992. Lepakkoon pääsi hänen mukaansa suhteellisen helposti sisään myös alaikäisenä. Paulin, Monikan ja Ellenin jo olemassa ollut kiinnostus konemusiikkiin syveni klubien ja bileiden tullessa mukaan. Ellen kertoo, kuinka bileet saivat hänet innostumaan myös levyjen ostamisesta:

[Kone]musiikki, sitähan tuli jo jonkin verran, ei kauheesti vielä siihen aikaan, mut sitä kautta sit kun rupes käymään bileissä niin se musiikki rupes kiinnostaa eri tavalla. Se ei ollu enää sitä et sä kuuntelit jostain radio-ohjelmasta vähän jotain mitä tää on, vaan oikeesti rupes niinkun hyvin pian tulee se, et halua ite levyjä itelleen, ja se rupes kiinnostaa eri tavalla, ja halus omistaa niitä fyysisiä vinyylejä.<sup>241</sup>

Sven oli siirtynyt varsin nuorena työelämään, ja on tämän tutkielman haastatteluaineistossa poikkeustapaus. Muut haastateltavat olivat tutustuessaan konemusiikkikulttuuriin lukio- tai ammattikoululaisia tai juuri toisen asteen opinnot päättäneitä. Arnett kutsuu noin ikävuosia 18–25 ns. muotoutuvaksi aikuisuudeksi. Elämänvaihetta määrittelee identiteetin ja elämän suunnan etsiminen sekä suhteellinen vapaus sosiaalisista rooleista ja normatiivisista odotuksista, sillä näinä ikävuosina ihminen on jättänyt yleensä lapsuudenkotinsa taakseen mutta ei astunut vielä aikuisuuden velvollisuuksien piiriin.<sup>242</sup> Toisen asteen opintojen päättymisen on elämässä tyypillisesti keskeinen siirtymä ja asettuu muotoutuvan aikuisuuden alkupäähän. Juuri tässä iässä erilaiset alakulttuuriset ilmiöt voivat tarjota reitin oman identiteetin tutkiskelulle. Haastateltavien siirtymässä konemusiikkikulttuurin pariin näkyikin elämänkulkuanalyysin periaatteista ajoituksen vaikutus. Ajoituksen vaikutus ristesi kertomuksissa itseohjailun merkityksen kanssa: haastateltavien kertomuksissa vaihteli se, missä määrin he kokivat itse aktiivisesti ohjanneensa itsensä alakulttuurin pariin tai toisaalta ”ajautuneensa” konemusiikkitapahtumiin sopivassa elämäntilanteessa. Kaikkein eniten elämänvaiheensa ohjailemaksi itsensä koki helsinkiläinen Robert, joka kuvaa itseään ”*perinteiseksi rokkijätkäksi*”,<sup>243</sup> jonka elämään konemusiikkikulttuuri tuli hänen kokemuksensa mukaan enemmän tai vähemmän sattumalta: ”*En mä niinku mitenkään tietoisesti ajanut itseäni just siihen suuntaan, et se*

---

<sup>240</sup> N1973b\_Q5:1.

<sup>241</sup> N1973b\_Q5:14.

<sup>242</sup> Arnett 2000, 469.

<sup>243</sup> M1974\_Q3:3.

*olis ihan yhtä hyvin voinu olla jotain muuta*”.<sup>244</sup> Robert alkoi käydä klubeilla ja konemusiikkitapahtumissa 20-vuotiaana vuonna 1994. Tällöin konemusiikkikulttuuri oli Salasuo mukaan jo levinnyt marginaalista hieman laajemman nuorisoryhmän pariin, joka piti uutta juhlimiskulttuuria vanhan konservatiivisena pidetyn helsinkiläisen yöelämän kiinnostavana vaihtoehtona.<sup>245</sup> Robert kertoo elämänvaiheesta, jossa haki elämälleen suuntaa:

Mä hain useasti yliopistoon, mut mä en päässy sinne, – – mä en luku tarpeeks niihin pääsykokeisiin. Sit mä olin vähän semmoses niinku nuoruuden limbossa, et mä en oikein tienny et mihin mä haluisin hakee ja mitä mä haluisin opiskella, ja haluisinks mä lähtee ulkomaille vai haluisinks mä pysyy Helsingissä ja... Sit mä olin semmoses liikkees töissä ja taisin aika semmosta niinku vapaata elämää viettää silloin. Et asuin yksin ja tein tommosia enemmän tai vähemmän hantihommia ja kävin ulkona paljon. Ja tota, elin semmosta niinkun villiä poikamieselämää.<sup>246</sup>

### 6.1.2 Konemusiikkikulttuurin arvot ja käytännöt

#### *Konemusiikkikulttuurin paikallisuus ja globaalius*

Riippumatta siitä, miten tutkielman haastateltavat tutustuivat konemusiikkikulttuuriin, erottuu heidän kertomuksistaan yhteneväisiä tekijöitä siinä, miksi kulttuuri koettiin tutustumisvaiheessa puoleensavetävänä ja merkityksellisenä. Bennettin mukaan populaarimusiikki on globaali kulttuurinen resurssi, joka saa merkityksensä erityisesti paikallisesti rakentuessa mielikuvissa. Nämä mielikuvat rakentuvat erityisesti tuttuuden, saatavuuden ja tunnistettavuuden ympärille.<sup>247</sup> Helsinkiläinen konemusiikkikulttuuri sai alkunsa tietyssä historiallisessa ajassa ja paikassa: se sopeutettiin kansainvälisistä vaikutteista 1980-luvun lopun suomalaiseen yhteiskuntaan ja kulttuuriin olosuhteisiin. Aikakauden Suomea leimasivat Terhi-Anna Wilskan mukaan muun muassa kulutuskulttuurin nousu, globaalien nuorisokulttuurien esiinmarssi, populaarikulttuurin massiivinen leviäminen sekä taloudellinen optimismi.<sup>248</sup> Nousukauden päätti 1990-luvun lama, jota seurasi Suomen nousu modernin informaatioyhteiskunnan mallimaaksi.

Ravekulttuurin kansainvälisyys näyttäytyy useiden haastateltavien kertomuksissa merkitykselliseksi koettuna seikkana. Haastateltavat kokivat globaalin

---

<sup>244</sup> M1974\_Q3:37.

<sup>245</sup> Salasuo 2004c, 131. Ks. myös Grönholm 1994, 22.

<sup>246</sup> M1974\_Q3:8.

<sup>247</sup> Bennett 2000, 56–67. Ks. myös Salasuo 2006, 54.

<sup>248</sup> Wilska 1995.

nuorisoliikkeen avulla ikään kuin kiinnittyvänsä maailmaan ja seurasivat kansainvälistä mediaa ja radio-ohjelmia, jotka välittivät tietoa elektronisesta tanssimusiikista ja esimerkiksi siihen liittyvästä muodista. Sven kutsuu Vanhan ylioppilastalon lehtisalonkia, johon ”*marginaalijulkaisuja*” tilattiin, ”*sen ajan Googleksi*”,<sup>249</sup> kun internetiä tiedonhakufoorumina ei vielä ollut. Jesse kertoo kokemuksistaan seuraavasti:

— tähän yheksäkytluvulla tapahtuneeseen oivallukseen siitä, et on osa jotain laajempaa sellasta nuorisoliikettä, tai movementtiä, musiikillisesti ja muodin, — et sitä ahmittiin lehtien ja radio-ohjelmien kautta, kaikkee mahdollista mitä siihen teknon ja elektronisen musiikin tuomaan juttuun liitty, niin tota, se oivallus siitä et on mukana sellasta isoo maailmanlaajusta yhteisöön tai jotain sellasta niinkun isompaa nii...<sup>250</sup>

Osa haastateltavista näki konemusiikkikulttuurissa myös laajempia yhteiskunnallisia merkityksiä. Sven liittää konemusiikkikulttuurin nousun 1980- ja 1990-lukujen vaihteen maailmanpoliittiseen murrosvaiheeseen, kuten Berliinin muurin murtumiseen, johon myös Suomen kansainvälistyminen kytkeytyi:

Teknomusiikki oli tavallaan soundtrack ja musiikillinen manifestaatio ja artikuloituminen sille, et nyt muuttuu moni asia. Ja yks mikä muuttuu, on just tää kotikonnun koko, et ei eletä enää Suomessa, eletään maailmassa, eletään Euroopassa.<sup>251</sup>

Myös Caroline näkee konemusiikkikulttuurissa yhteiskunnallisen elementin. Hän koki ravejuhlien ja tanssimisen elektronisen musiikin tahtiin ilmentävän positiivista muutosta ja maailman parantamisen eetosta laman aikaisessa ilmapiirissä:

— jos miettii minkälainen Helsinki oli yheksäkytluvun alussa, aika niinkun harmaa, kaikin tavoin. Ihmiset aika sulkeutuneita ja näin, lama pahimmillaan, niin jotenkin se et keräännyttiin Margariinitehtaan bileisiin, joissa tanssittiin läpi yön, ni siin oli oikeesti vilpittömästi sellanen olo, että tanssimalla maailma paranee. Eli kun kokoonnutaan ja tanssitaan sen musiikin mukana, niin sit sitä ajatteli et ku ihmiset astuu kadulle, ni ne voi tehdä saman asian.<sup>252</sup>

Kansainvälisyys arvona näkyy haastateltavien kertomuksissa myös konemusiikkitapahtumien perässä tehtyinä ulkomaanmatkoina. Erityisesti itsenäiset

---

<sup>249</sup> M1970a\_Q7:46.

<sup>250</sup> M1970b\_Q4:65.

<sup>251</sup> M1970a\_Q7:16.

<sup>252</sup> N1976\_Q2:4.

matkustusmuodot, kuten interrail, olivat lisääntyneet Suomessa 1980-luvulla.<sup>253</sup>

Jokainen haastateltavista kertoo käyneensä ulkomailla raveissa tai klubilla vähintään kerran. Paul alkoi matkustaa säännöllisesti ulkomaille vuonna 1994 ja kuvaa kokemustaan Berliinin massiivisessa Love Parade -tapahtumassa seuraavasti:

Berliinissä se spiritti ja se henki ja koko se sellanen niinku, et Eurooppa yhdistyy ja eri rodut ja seksuaaliset suuntautumiset ja kaikki, — — sellanen suvaitsevaisuuden ilmapiiri oli ihan hirveen vahva. Ja sit kans oli sellanen globaali tapahtuma — — ku sul on siel niinku japanilaisia ja australialaisia ja amerikkalaisia ja ehkä siihen aikaan oli sellanen tekno-optimismi, tämmönen globaali teknoheimo kokoontuu, mut et ku on tullu jostain Helsingistä, ni sit yhtäkkii se kansainvälisyys on kans sellanen... Ja silloin internet jotenki lähens maailmaa, et on jossain Suomessa kuitenkin kaheksakytluvulla ollu sillee esiteini, ni sit yhtäkkii sust tuntuki et hei vau, et mä voin oikeesti olla yhteydes kaikkiin näihin ihmisiin tai kokee jotain yhteenkuuluvuutta niiden kaa.<sup>254</sup>

Salasuon mukaan konemusiikkikulttuuriin osallistuneet nuoret halusivat näyttäytyä osana globaalia kulttuuria, joka ei sitoudu suomalaisen yhteiskunnan arvoihin tai normeihin,<sup>255</sup> ja myös Seppälä on nostanut esiin ravekulttuurin globaaliuden, joka kytkeytyy sekä kulttuurin leviämiseen että sen sisältöihin.<sup>256</sup> Haastateltavien oma toimijuus toteutui kuitenkin ulkomaanmatkoja lukuun ottamatta lähtökohtaisesti paikallisen verkoston kautta. Osa haastateltavista kokikin kiinnittyvänsä vahvimmin juuri paikalliseen skeneen, eikä ollut edes kovin kiinnostunut kansainvälisistä konemusiikkitapahtumista:

Mua ei oo sillee kauheesti kiinnostanu se ulkomaiden bailaaminen tai bailutilanne, koska jotenki tuntuu et tääl on ollu kumminki ihan riittävästi ja sit ne samat DJ:t, mitkä siellä on soittanu, ni ne on myös ollu täällä soittamassa. Ni tavallaan ei oo semmosta tarvetta ollu lähteä ku mun mielest just Helsinki on ollu tosi aktiivinen kyllä. Et onhan kaikki päänimet oikeesti tääl käyny ja suurin osa moneen kertaan. Meil on aika rikas kuitenkin se teknokulttuuri ollu täällä, ja on sinänsä niinku edelleenki.<sup>257</sup>

---

<sup>253</sup> Ruoppila & Cantell 2000, 48–49.

<sup>254</sup> M1977\_Q6:19.

<sup>255</sup> Salasuo 2004c, 127.

<sup>256</sup> Seppälä 2000, 80.

<sup>257</sup> N1973b\_Q5:77.

Konemusiikkiskenen alueiden välisyys, translokaalius,<sup>258</sup> näkyy kuitenkin myös yllä olevassa Ellenin haastattelukatkelmasta. Merkitykset luotiin paikallisesti, mutta vaikutteet sekä musiikin esittäjät, erityisesti ”päänimet” tulivat ulkomailta.

### ***Vaihtoehtoisuus, underground ja valtavirrasta erottautuminen***

Thorntonin mukaan alakulttuurien jäsenet pyrkivät ns. *undergroundina* tai vaihtoehtoisina (*alternative*) pidetyillä käytännöillään erottautumaan kuvitellusta ”toisesta”, eli valtavirrasta (*mainstream*). Kansainväliset lehdet ja paikallinen media, jota Thornton kutsuu *niche mediaksi*, osaltaan määrittävät alakulttuurin sisällä arvostetun pääoman – kuten musiikkityylin ja pukeutumisen – sekä kulttuuriin liitettyjen käytäntöjen arvoa. Flyerit ja suusta suuhun levitettävä informaatio toimivat myös tämän tutkielman aineistossa tapoina pitää tapahtumien kohderyhmä rajattuna.<sup>259</sup> Haastateltavat kokivat tapahtumien eksklusiivisuuden ja vaivannäön informaation ja erityisesti laittomien tapahtumien löytämiseksi myös puoleensavetävänä. Jesse kertoo informaation ”kaivamisesta”:

Ja niihin oli aika tiukat niinkun, koska siihen aikaan bileitä ei mainostettu netissä tietenkään ku nettiä ei ollu, vaan et ne oli sellast enemmän niinkun puskaradioo, ja joku oli saanu jonkun flaijerin jostain käsiin ja sitte siin oli joku hämärä puhelinnumero, mihin piti soittaa mistä ehkä saatto saada jonkun informaation missä ne on. Et siihen liitty kans vähän se sellanen informaation kaivaminen et missä ne nyt niinku oikeesti on.<sup>260</sup>

Haastateltavat pitivät konemusiikkikulttuuria – sekä virallisilla klubeilla että raveissa tapahtuvaa juhlimista – vaihtoehtoisena ja undergroundina suhteessa ajan valtavirtaisina pidettyihin yöelämäkäytäntöihin sekä suomalaisen yhteiskunnan kulttuuriseen ilmapiiriin laajemminkin. Lähes kaikilla haastateltavista oli jo entuudestaan jonkinlaista kokemusta ”valtavirtaisista” pubeista, baareista ja diskoista, joihin verrattuna juhlimisen tapa konemusiikkitapahtumissa sekä elektroninen tanssimusiikki itsessään koettiin uutena ja erilaisena. Paul kuvaa käytäntöjä seuraavasti:

No kylhän semmonen ravekokemus puhtaimmillaan, etenki siin ajassa, tai kyl varmasti yhä nykyäänki, sellanen et se musa vaan jatkuu, ja sit se visuaalisuus, ja sit ehkä sillon myös se yksin slash heimona tanssiminen, et ku oli käyny jossain diskossa, mis on sillai, et tytöt hakee ja pojat hakee ja tanssitaan yksittäinen biisi ja sit tulee hitaita, niin yhtäkkiä

<sup>258</sup> Peterson & Bennett 2004, 9.

<sup>259</sup> Thornton 1995, 114–115; 137–138; 151–153.

<sup>260</sup> M1970b\_Q4:17.



se et se musa vaan jatkuu tunnista toiseen ja on savuu ja stroboo ni onhan se nyt tosi erilaista.<sup>261</sup>

Suurella osalla haastateltavista erityisen voimakkaana näyttäytyi halu erottautua alkoholin humalahakuisesta juomisesta, minkä myös Salasuo on nostanut esiin konemusiikkikulttuurin sisällä vallitsevana tapana erottautua perinteisestä suomalaisesta päihdekulttuurista.<sup>262</sup> Aineiston perusteella oleellisena koettiin erottautuminen ”örveltämisestä”, iskukulttuurista, seksuaalisesta häirinnästä ja yleisestä ”sikailusta”, joiden katsottiin olevan yhteydessä alkoholin juomiseen ja tavallista aikakauden valtavirtaisessa yöelämässä. Monika kuvaa valtavirtaisen yöelämän ja konemusiikkikulttuurin vastakkainasettelua seuraavasti:

Se [*musiikki oli*] päätarkotus miks siel bileis käytiin, et sin ei menty tosiaan seuraa ettimään eikä juomaan. Et mäki yleensä join ihan jäävettä vaan siellä, ku taas muistaa sit [*kotikaupungissa*] silloin ku mä kävin siel paikallisdiskossa, ku siel on just tätä rockia ja iskumeininkii, ni kylhän siel tosi monet oli humalassa, et niil oli taskumatti mukana, mut sit taas tuol teknobileissä jos kävi, ni ei mua huvittanu juoda mitään.<sup>263</sup>

Suomalaisesta humalakeskeisestä juomakulttuurista erottautuminen oli Aholan mukaan (1989) laajemminkin ns. uuden keskiluokan ominaisuus. Omia sivistyneitä ja ”mannermaisia” juomatapoja pyrittiin korostamaan ja samalla paheksuttiin rajoittavaa alkoholipolitiikkaa, sillä oletettiin, että suomalaiset on pienen ongelmakäyttäjien vähemmistön vuoksi luokiteltu alkoholin liikakäyttäjiksi.<sup>264</sup>

### ***Huumausaineiden merkitys***

Osalla haastateltavista juhlimiskokemukseen liittyi myös laittomien päihteiden, erityisesti ekstaasin, viihdekäyttö. Viihdekäytöllä tarkoitetaan huumeidenkäyttöä, jonka käyttäjät kokevat sillä olevan pääosin myönteisiä seurauksia, joka tapahtuu vapaa-ajalla ja joka koetaan hallittuna. Salasuon mukaan ekstaasin saapuminen Suomeen liittyi juuri konemusiikkikulttuurin viitekehykseen. Ekstaasiin on tyypillisesti nuorten keskuudessa suhtauduttu myönteisemmin kuin muihin ns. koviin huumausaineisiin.<sup>265</sup> Tämän tutkielman aineistosta erottuu kolme suhtautumistapaa huumeisiin. Kolme

---

<sup>261</sup> M1977\_Q6:51.

<sup>262</sup> Salasuo 2004c, 127.

<sup>263</sup> N1973a\_Q1:115.

<sup>264</sup> Ahola 1989, 104.

<sup>265</sup> Salasuo 2004a, 27; Salasuo 2004c, 127.

haastateltavaa kertoo haastatteluissa avoimesti omasta huumeiden viihdekäytöstään ja pitää huumeita erottamattomana osana kaikkea yöelämää, ei vain ravekulttuuria. Kaksi haastateltavaa suhtautuu huumausaineisiin kielteisesti ja pitää niiden asemaa konemusiikkikulttuurissa ylipäänsä liioiteltuna. Kaksi haastateltavaa ei mainitse suoraan omaa suhtautumistaan huumausaineisiin. Vaikeneminen voi kertoa siitä, että suomalaisessa julkisessa keskustelussa huumeisiin on tyypillisesti suhtauduttu korostetun kielteisesti ja niitä pidetään vakavana yhteiskunnallisena ongelmana. Se on Salasuon tulkinnan mukaan voinut vaikuttaa myös siihen, että ekstaasi levisi Suomessa eurooppalaisittain varsin hitaasti.<sup>266</sup> 1990-luvun alun teknokulttuuria koskevissa aikalaislähteissä laittomien päihteiden käyttöä suomalaisessa kontekstissa ei pidetä kansainvälisesti verrattain kovin yleisenä: Pertti Grönholmin mukaan (1994) ”*alkoholin ja huumeiden käyttö, jolla on hysteerisesti leimattu myös ravekulttuuria, eivät näyttele Suomessa ainakaan toistaiseksi merkittävää osaa*”.<sup>267</sup>

Riippumatta siitä, olivatko huumausaineet osa omaa juhlimiskokemusta, antavat haastateltavat konemusiikkitapahtumissa tapahtuvalle juhlimiselle samankaltaisia merkityksiä. Huumausaineita käyttäneille haastateltaville huumeet olivat väline kokemuksen syventämiseen eivätkä lähtökohtaisesti arvo sinänsä:

Se huumeekulttuuri oli totta kai osa sitä, ei sitä voi kieltää, mutta edelleenkin mun mielestä se musiikki oli niin, kyllä pysty monta kertaa tanssimaan ilman yhtään mitään ja se oli niinkun se juttu.<sup>268</sup>

Seppälän tutkimukseen osallistuneet pitivät rave- ja juhlimiskokemuksessa tärkeimpänä nautintoa, joka saavutettiin musiikin, tanssin ja ympäröivien ihmisten avulla. Päihteiden tehtävä oli vahvistaa kokemusta, ja ne valittiin musiikkityylin mukaan. Kuitenkin myös Seppälän mukaan konemusiikkikulttuurissa oli mukana ns. ”puristinen” koulukunta, jonka mielestä ”todellinen” ravekokemus syntyy ilman päihteitä.<sup>269</sup> Huumeisiin kielteisesti suhtautuvia haastateltavia ärsytti muiden päihteiden käyttö ”ulkomusiikillisena” intressinä sekä konemusiikkikulttuurille ulkopuolelta tullut maine huumeekulttuurina. Monika kertoo omasta suhtautumisestaan seuraavasti:

---

<sup>266</sup> Salasuo 2004c, 126–127. Vrt. Muualla Euroopassa, esim. Saksassa on puhuttu ekstaasista ja ravekulttuurista sukupolvikokemuksena (Salasuo 2004a, 15).

<sup>267</sup> Grönholm 1994, 23.

<sup>268</sup> N1976\_Q2:20.

<sup>269</sup> Seppälä 2000, 45; 80.

Jotenki mä näkisin sen niin, et jos ei niinku oo sisällä siinä niin, eikä saa siit musiikist irti, ni sillen tarvii vetää jotain, juoda tai, tai jotain muuta, et muuten se on tarpeetonta. Ja tuol on paljon streittareita, jotka siel Deepissäki [*klubi Helsingissä*] kävi autolla. Mut sitähän ulkopuoliset ei aina pysty sanoo, et jos menee tosi lujaa, tanssii tosi monta tuntii, viel ihan putkeen monta tuntii, ni kylhän muakin on luultu huumeidenkäyttäjäksi semmoset, jotka mua ei tunne. Vaik se on ihan roskaa, mut se on vaikee joskus ulkopuolisen nähdä, ja sen takii joskus teknotyypeil on joku semmonen maine, ja sit tehään jotain ihme ratsioita, ku sit taas jotkut rock-festivaalit jätetään ratsaamatta.<sup>270</sup>

Ravekulttuurin tai -kokemuksen ei siis voi katsoa määrittyneen huumausaineiden kautta, vaikka juuri kulttuuriin liittyvä päihteidenkäyttö on saanut laajaa mediahuomiota sekä kansainvälisesti että Suomessa. Salasuo on kuvannut konemusiikkikulttuuriin liitettyjä käyttäytymistapoja ja sosiaalisia normeja elämyshakuisiksi juuri päihteiden viihdekäytön vuoksi. Elämyshakuisuus on Salasuon mukaan osa myöhäismodernia mentaliteettia, jolle muun muassa yksilön valinnanvapauden korostamisen sekä arvopluralismin on katsottu olleen luonteenomaista. Nuoret pyrkivät saavuttamaan äärikokemuksia esimerkiksi päihteiden avulla.<sup>271</sup> Konemusiikkikulttuurin ”elämyshakuisten” elementtien ja käytäntöjen voi kuitenkin tämän tutkielman aineiston perusteella katsoa olleen olemassa myös ilman päihteiden käyttöä. Huumeiden käyttöä tai niistä kieltäytymistä voi myös pitää yhtenä alakulttuurisen pääoman muotona, jolla haettiin arvostusta omassa sosiaalisessa viiteryhmässä. Haastateltavien myöhempää suhtautumista huumausaineisiin käsitellään analyysissa myöhemmin.

### ***Sosiaaliset suhteet, yhteisöllisyys ja tasa-arvoisuuden ihanne***

Elämäntutkimusten mukaan uusien sosiaalisten suhteiden solmiminen voi toimia käännekohtana ihmisen elämässä ja siten muuttaa elämäntien suuntaa.<sup>272</sup>

Konemusiikkikulttuurin tarjoama sosiaalinen yhteisö näyttäytyykin lähes jokaisen haastateltavan kokemuksessa yhtenä tärkeimmistä syistä siihen, miksi osallistuminen kulttuuriin koettiin merkityksellisenä. Kuten toin aikaisemmin esiin, osa haastateltavista kiinnittyi vahvasti ajatukseen globaalin nuorisoliikkeen sisäisestä yhteisöllisyydestä, mutta usein yhteenkuuluvuuden tunne paikallisen klubi-yhteisön kanssa sekä solmitut henkilökohtaiset ystävyys-suhteet koettiin vielä tärkeämpänä. Esimerkiksi Jesselle oli varhaisesta vaiheesta asti selvää, että klubikulttuurista tulee merkittävä osa hänen

---

<sup>270</sup> N1973a\_Q1:115.

<sup>271</sup> Salasuo 2004c, 126–127; Salasuo & Rantala 2004, 155.

<sup>272</sup> Elder & Giele 2009b, 9; Elder & Johnson & Crosnoe 2004, 13.

elämäänsä: ”*Se oli jotenki vaan tosi upeeta ja tuli vähitellen sellanen selkeys siitä et joo, tää on se juttu, johon mä nyt haluun kuuluu aina ja ikuisesti.*”<sup>273</sup>

Yhteiseksi koettu arvomaailma näyttäytyy aineistossa yhteenkuuluvuuden tunnetta vahvistaneena tekijänä. Koettu arvomaailma koostui erityisesti suvaitsevaisuudesta ja vapaudesta toteuttaa itseään esimerkiksi pukeutumisen ja tanssin kautta sekä eri sukupuolten ja seksuaalisia suuntautumis- ja edustaneiden ihmisten välisenä tasa-arvona. Konemusiikkikulttuuri koettiin arvomaailmaltaan edelläkävijänä suhteessa suomalaiseen valtakuntaan. Ellen kuvaa skenen sisäistä arvomaailmaa seuraavasti:

Hyvin vahvasti myös semmonen niinkun gay-kulttuuri on omaksunu sen musiikin ja se on myös sit niinku näkyny just niis pukeutumisissa ja kaikessa – ei siel oo niin kukaan katonu nenänvartta pitkin toisia, vaan kaikki on ollu niinku yhtä perhettä – ja tietysti myös ne ihmiset jotka siel on ollu, niin ei ne oo missään Perussuomalaisissa, et sielt on puuttunu myös se semmonen juntimeininki, mikä varmasti myös on yks kiehtova aspekti ollu niinku et – sä oot voinu olla just sellanen ku sä ite oot, ei oo ollu niit pukeutumiskoodoja, et tänne ei voi tulla muuten tommosis kengissä että, et se on ollu yks, et se on ollu vapauttavaa kaikilla tavoin.<sup>274</sup>

Naisten ravekokemuksia Isossa-Britanniassa tutkineen Maria Pinin mukaan ravekulttuuri tarjosi naisille uudenlaista tanssimisen vapautta, joka oli vapaata seksuaalisesta häirinnästä ja ”miehen katseesta”.<sup>275</sup> Myös Seppälä on esittänyt, että tanssiminen ei ole ravekulttuurissa tyypillisesti ollut väline seksuaaliselle pariutumiselle, mikä erottaa sen valtakulttuurin juhlimisen intressistä.<sup>276</sup> Tulkinnat vastaavat pääosin tätä tutkielmaa varten haastateltujen naisten kokemuksia. Naiset tiedostivat skenen miesvaltaisuuden mutta eivät pääosin kokeneet tanssimista seksuaalissävytteisenä. Monika kertoo kokeneensa bileissä olonsa turvallisemmaksi kuin kävellessään kadulla:

Et vaikka oli pukeutunuki aika rohkeellaki tavalla joku vois sanoo, ni ei se vaikuttanu siihen asennoitumiseen, et oli semmonen kunnioitus aina. Mut sit sen huomasi aina hirveen selkeesti, jos sit vaik bileist lähti pois, et oli ihan semmonen kurkkuun asti

---

<sup>273</sup> M1970b\_Q4:65.

<sup>274</sup> N1973b\_Q5127–128.

<sup>275</sup> Pini 2001.

<sup>276</sup> Seppälä 2000, 46–47.

napitettu takki päällä, matalat kengät ja housut, ja kyl silti niinku kadulla saatettiin ahdistella, et ei siel bileissä. Siin oli hirvee ero muuhun ympäristöön.<sup>277</sup>

Kaikki naiset (ja miehet) korostavat kokemustaan sukupuolten välisestä tasa-arvosta skenessä. Kiinnostavaa on, että Carolinen kertomuksessa tasa-arvoisuuden kokemus kuitenkin risteää koettujen ulkonäköpaineiden kanssa:

Naisena mä kasvoin semmosessa ilmapiirissä, et ei oo niinkun naisia ja miehiä, et kaikki on tasa-arvosta sillä tavalla. Ihan sama, et ooksä nainen tai mies. Totta kai oli ulkonäköpaineet, nehän oli ihan valtavat, sun piti olla tosi laiha ja hoikka ja näin.<sup>278</sup>

Seppälän tutkimuksen mukaan suomalaisen tekno- ja ravekulttuurin sukupuolijako näyttäytyi varsin perinteisenä: miehille hyödyllisempänä osoittautui kulttuurinen pääoma, kuten musiikillinen asiantuntemus ja älykkyyden osoittaminen, kun taas naisilla kehon pääoma – estetiikka, fyysinen kauneus ja iloisuus – olivat korostetussa asemassa.<sup>279</sup> Caroline on haastatelluista naisista ainoa, joka suoraan korostaa kehon pääoman ja ulkonäön merkitystä: ”*Olihan siinä kyl semmost, kauniit tytöt sai enemmän huomiota, ja sit niitä nähtiin City-lehden kansissa ja näin, et kyl siin oli semmonen jako.*”<sup>280</sup> Monikan taas voi tulkita pyrkineen tuomaan esiin oman musiikillisen asiantuntemuksensa skenen sisäisessä vuorovaikutuksessa erottautuakseen naisille hyödyllisestä kehon pääomasta ja asettuakseen samalle viivalle miesten kanssa:

Kylhän ne [*miehet*] tiesi, et mä en oo mikään semmonen bändäri, et jonku DJ:n mukaan menis siks ku se on DJ, vaan mä oon monet siis tuntenu ennen ku ne on alkanu soittaa ja ite kuunnellu levyjä kanssa ja en oo semmonen niinku tytön hupakko ollu koskaan.<sup>281</sup>

Konemusiikkikulttuurin julkilausutut tasa-arvoisuuden ideaalit näyttäytyvät osin ristiriitaisina kulttuurin sisäisen normiston kanssa, minkä myös Salasuo on tuonut tutkimuksessaan esiin – viitaten esimerkiksi jo aiemmin käsiteltyyn tapahtumien eksklusiivisuuteen.<sup>282</sup> Joidenkin haastateltavien kokemuksissa myös kulttuurin yhteisöllisyys näyttäytyi osin näennäisenä: ”*Ja vaikka oltiin yhteisöllisiä, niin ei siel nyt ihan älyttömästi, ainakaan mun kokemus ollu et siel nyt kauheesti ihan uudenlaisia*

---

<sup>277</sup> N1973a\_Q1:137.

<sup>278</sup> N1976\_Q2:24.

<sup>279</sup> Seppälä 2000, 50.

<sup>280</sup> N1976\_Q2:85.

<sup>281</sup> N1973a\_Q1:144.

<sup>282</sup> Salasuo & Rantala 2004, 166.

*ystävyyssuhteita solmittu. Vaik tavallaan oltiin yhtä porukkaa”*,<sup>283</sup> kertoo Robert. Analyysissa käsitellään myöhemmin sitä, millaiset sosiaaliset suhteet ovat jääneet elämään myös haastateltavien myöhemmässä elämässä.

### **6.1.3 Yhteenveto tutustumisvaiheesta**

Tässä alaluvussa esiteltiin haastateltavien tutustumista konemusiikkikulttuuriin sekä keskeiseksi koettuja alakulttuurin sisäisiä arvoja ja käytäntöjä. Haastateltavien siirtymissä konemusiikkikulttuurin pariin näyttäytyy erityisesti ajoituksen vaikutus: haastateltavat päätyivät nuorisokulttuuriin pariin ollessaan 15–20-vuotiaita, eli ns. muotoutuvan aikuisuuden alkuvaiheessa. Elämänvaiheelle on tyypillistä identiteetin etsiminen. Joidenkin haastateltavien kertomuksissa korostuikin elämänvaiheen merkitys päätyemisessä nuorisokulttuurin pariin, kun taas toisilla esimerkiksi omaehtoinen kiinnostus konemusiikkiin. Konemusiikkikulttuuri näyttäytyy haastateltavien kertomuksissa ns. translokaalina musiikkiskenenä, jossa paikallisen verkoston ja globaalin nuorisoliikkeen merkitykset ristesivät keskenään. Puoleensavetävänä näyttäytyivät myös musiikin ja juhlimisen tavan uutuus ja vaihtoehtoisuus suhteessa ajan valtavirtaiseen suomalaiseen kulttuuriseen ilmapiiriin sekä jaetun, suvaitsevaisuuden ja tasa-arvoisuuden ideaaleihin perustuvan arvomaailman kautta koettu yhteenkuuluvuuden tunne.

## **6.2 Koulutus- ja työelämäpolut**

Tässä alaluvussa tarkastellaan haastateltavien koulutus- ja työelämäpolkuja. Keskiössä on se, miten haastateltavien koulutukseen ja työelämään liittyvät siirtymät risteävät heidän alakulttuurisen osallistumisensa kanssa ja se, miten alakulttuurinen toiminta tai alakulttuuriset käytännöt ovat vaikuttaneet heidän urapolkuihinsa. Kuten aikaisemmin mainittiin, Elleniä, Jesseä ja Paulia kutsutaan konemusiikkikulttuurin *tuottajiksi*. Monikan, Carolinen, Robertin ja Svenin rooli konemusiikkikulttuurissa on ollut lähtökohtaisesti sen *yleisössä*. Haastateltavien urapolkuja tarkastellaan näiden roolien kautta, sillä erityisesti tuottajan rooli on merkittävällä tavalla määritellyt rakentunutta työuraa. Kolmessa ensimmäisessä osiossa tarkastellaan ensisijaisesti *tuottajien* urapolkuja ja kahdessa viimeisessä *yleisön* urapolkuja.

---

<sup>283</sup> M1974\_Q3:31.

### 6.2.1 Levyjen soittamisen ja bileiden järjestämisen aloittaminen

Paul on *tuottajista* ainoa, jonka rooli skenessä painottui heti alusta lähtien tuottajan rooliin. Hän järjesti ensimmäiset omat bileensä 15-vuotiaana, eli muihin haastateltaviin verrattuna varsin nuorena iässä ja jo saman vuoden aikana, kun hän oli ensimmäistä kertaa käynyt yöbileissä. Toimiakseen itse DJ:nä bileissä opetteli hän levyjen soittamiseen liittyvän tekniikan, kuten biittimiksauksen, vain muutama viikko ennen tapahtumaa.

Ja sit ysikaks mä päädyin ekaa kertaa frendien kaa reiveihin ja totesin et vau, tää on ihan sairaan siistii, et aletaan järkkää ite, ja sit päätti vaan et no me järjestetään reivit ja soitetaan ite siel musaa, vaikkei me oikeestaan osattu siin kohtaa, siis niinku oikeesti osattu siis soittaa tai miksata tai mitään. Ehkä siihen aikaan ei tullu niinku murehdittuu tai mietitty hirveesti, et tosiaan se do it yourself -henki oli tosi vahva, et jos innostuttiin jostain niin sit vaan duunattiin.<sup>284</sup>

Paulin toiminnassa oli alusta lähtien mukana vahva DIY-mentaliteetti. Paul oli mukana helsinkiläisessä talonvaltausliikkeessä, jonka valtaamassa tilassa ensimmäiset oman yhteisön kanssa järjestetyt ravet järjestettiin. Talonvaltausliikkeessä vallitsevat käytännöt ja arvot ohjasivat omaehtoiseen toimintaan: ”*Ne kuviot oli aika vapaamuotosii tai sellasii, et vallattu talo missä, jos joku halus tehdä jotain ni sitä aika sillee orgaanisesti kanssa sitte vaan niinku pääs tekemään jos halus tehdä*”,<sup>285</sup> Paul kertoo. Paulin toimijuutta edisti myös musikaalinen lapsuus: hän oli soittanut aikaisemmin pianoa ja kitaraa sekä toiminut DJ:nä kouludiskossa. Ensimmäisten bileiden jälkeen Paul jatkoi bileiden järjestämistä ja levyjen soittamista ja hänestä tuli aktiivinen toimija Helsingin underground-konemusiikkikenenessä.

Jesse ja Ellen kävivät ensimmäisinä vuosinaan konemusiikkikulttuurin parissa aktiivisesti bileissä, eli olivat ns. yleisössä. Näiden vuosien aikana he kartuttivat alakulttuurista pääomaa, joka vei heitä kohti päätöstä alkaa soittaa levyjä ja siten kohti siirtymää DJ:ksi ja tapahtumanjärjestäjiksi. Ellen oli alkanut pian ensimmäisissä bileissä käymisen jälkeen keräillä itse vinyylilevyjä. Hänellä oli tapana viettää aikaa levykaupoissa, joissa hän tutustui skenen keskeisiin toimijoihin. Sosiaalisten verkostojensa kautta hän sai kannustusta levyjen soiton aloittamiseen. Ellen sai äidiltään rahaa lainaksi, hankki levysoittimet ja opetteli soittamaan: ”*Ja siitä se oikeestaan sitte*

---

<sup>284</sup> M1977\_Q6:13.

<sup>285</sup> M1977\_Q6:11.

*lähti, siihen jäi heti koukuun – ja tietysti ku rupeeki soittamaan, ni siitä tulee vähän erilaista siitä touhusta, se ei oo enää vaan sitä, että siellä bailuissa kävi.*”<sup>286</sup> Vuonna 1994, eli 21-vuotiaana, Ellen perusti ystäviensä kanssa vapaamuotoisen organisaation, ja he alkoivat järjestää underground-bileitä Helsingissä.

Jesse työskenteli ravintola-alalla muutettuaan Helsinkiin eikä suunnitellut ryhtyvänsä DJ:ksi tai tapahtumanjärjestäjäksi. Hänellä oli ystäviensä kanssa tapana matkustaa ulkomaille viettämään klubiviikonloppuja, ja erityisesti eräs lontoolainen klubi toimi heidän ”*pyhiinvaelluskohteenaan*”.<sup>287</sup> Erään viikonlopun jälkeen Jesse meni ensimmäistä kertaa levykauppaan, jossa sai oivalluksen, että voisi itsekin alkaa soittaa levyjä. ”*Ja siit se musajuttu lähti, sellasest viikonlopun jälkeisestä ihmeellisestä jostain valaistumisesta*”,<sup>288</sup> hän kertoo. Tämän jälkeen Jesse opetteli soittamaan levyjä ystävänsä avustuksella. Hänen kanssaan Jesse järjesti paria vuotta myöhemmin, eli noin vuonna 1995 ollessaan 25-vuotias, myös ensimmäisen oman klubi-iltansa helsinkiläisellä klubilla sekä alkoi toimia DJ:nä.

Ben Greenin mukaan musiikki saa merkityksensä kokemuksissa, joissa ihminen ja musiikki kohtaavat tietyssä ajassa ja paikassa. Green käyttää käsitettä *peak music experience* jäsentäessään erityisen merkitykselliseksi koettuja musiikkikokemuksia – musiikillisia avainkokemuksia – jotka motivoivat ihmisiä säilyttämään yhteyden johonkin musiikkiskeneen mahdollisesti jopa läpi heidän koko elämänsä. <sup>289</sup> Omista voimakkaista tanssilattiaelämyksistä juontava halu tuottaa muille tietynlaisia bile- ja musiikkikokemuksia välittyy Ellenin ja Jessen kertomuksissa kimmokkeena omaan DJ:n työhön ja tapahtumien järjestämiseen. Ellen kertoo omista kokemuksistaan seuraavasti:

Mä ite viihdyn tanssilattialla, sieltähän se homma oli niinku alkanu, mä haluan saada siellä elämyksen. Ja se ei lähe vaan siit musiikista vaan se lähtee myös valoista – ja ne valot on yhtä tärkeit ku se musiikki, et se on kokonaisuus.<sup>290</sup> Ja sit ku sitä [*tietynlaista kokemusta*] ei oo saanu ulkopuolisena tarjontana, ni sit on pitäny ruveta itse tarjoamaan sitä, koska sitä ei oo saanu enää mistään muualta. Ja sitä kautta sit on se järkkääminen astunu siihen kuvioon, koska niinkun haluaa tehdä asiat tietyllä tavalla, et ite saa siitä sitä mitä hakee.<sup>291</sup>

---

<sup>286</sup> N1973b\_Q5:2.

<sup>287</sup> M1970b\_Q4:7.

<sup>288</sup> M1970b\_Q4:9.

<sup>289</sup> Green 2016, 345.

<sup>290</sup> N1973b\_Q5:57

<sup>291</sup> N1973b\_Q5:87.



Jesse haki vaikutteita omiin klubi-iltoihinsa ja DJ:n työhönsä omista, erityisesti ulkomailla koetuista klubikokemuksistaan. Ensimmäisiä omia kokemuksiaan hän kuvaa ”uskoon tulemiseksi”.<sup>292</sup> Malbonin mukaan klubikokemuksiin usein liitetty hauskuus ja vapaus kytkeytyykin usein hetkelliseen arkisista käytännöistä, tiloista ja sosiaalisista suhteista poikkeamisen kokemukseen.<sup>293</sup> Jesse kuvaa, kuinka omat klubikokemukset – yllä kuvatun kaltaiset musiikilliset avainkokemukset – ovat vaikuttaneet hänen työhönsä:

Et kun on ollu se vahva kokemus ja tunne sieltä tanssilattialta ja tienny millasii tunteita se aiheuttaa sussa, niin ne on halunnu sitte jotenki niinku siirtää sinne DJ-koppiin ja sitä kautta sitte muille ihmisille. Et ku on ymmärtäny sen et millasii fiiliksi siel tanssilattial oikeesti parhaimmillaan voi saada niin. Ni must niinku parhaat DJ:t tulee nimenomaan sieltä tanssilattialta. Et ne on ensin käyny ite klubeilla ja ne on tajunnu sen et mitä siihen hyvän illan rakentamiseen kuuluu.<sup>294</sup>

Ellenin ja Jessen siirtymä klubbaamisen aloittamisesta levyjen soittamiseen kesti siis hieman pidempään kuin Paulin, ja heidän kokemuksensa ns. yleisössä määrittelevät heidän rooliaan tuottajana. Ensimmäisten vuosien aikana Ellen ja Jesse saivat alakulttuurista pääomaa, jonka karttuminen alkoi Paulin kohdalla vasta ensimmäisten bileiden järjestämisen myötä. Jessen ja Ellenin kertomuksissa kohti tuottajaksi siirtymistä vievinä alakulttuurisen pääoman muotoina välittyvät omat klubi- ja tanssilattiakokemukset, musiikin laaja tuntemus, levyjen omistaminen sekä oikeiden ihmisten tunteminen ja ns. piireihin pääseminen – eli konemusiikkikulttuurin sisäinen sosiaalinen pääoma.

Ellen oli yksi harvoista nais-DJ:stä 1990-luvun alun Helsingin teknopiireissä. Vaikka hän tiedosti skenen miesvaltaisuuden, ei hän itse kokenut sukupuoltaan rajoittavana tekijänä. Kysyttäessä, oliko naisena vaikeampi vakiinnuttaa oma paikkansa skenessä, vastasi hän: ”Ei, ei. Päinvastoin. On aina ollu niinku semmost erikoiskohtelua. Ei millään lailla.”<sup>295</sup> Kokemus erityiskohtelusta viittaa kuitenkin DJ-piireissä vallinneeseen maskuliinisuuden normiin. Myös Monika ja Caroline harkitsivat levyjen soittamisen aloittamista mutta eivät kuitenkaan ryhtyneet siihen: ”Kyl mä aina

---

<sup>292</sup> M1970b\_Q4:9.

<sup>293</sup> Malbon 1999, 82.

<sup>294</sup> M1970b\_Q4:51.

<sup>295</sup> N1973b\_Q5:122.

*salaa haaveilin siitä et ois voinu tulla DJ:ks. Se ois ollu mun mielestä todella mahtavaa siis siinä miehisessä maailmassa”*,<sup>296</sup> kertoo Caroline. Kumpikaan naisista ei kokenut, että heidän sukupuolensa olisi ollut este DJ:nä toimimiseen. He perustelevat päätöstään perfektionismillaan ja sillä, että tanssiminen kiinnosti enemmän. *”Kylhän monet on kysyny multa et haluisinks mä ite soittaa, mut mä en oo lähteny sille linjalle, koska mä tiän, et mä oisin aika pedantti siinä sitte, koska mua häiritsee miksausvirheet”*,<sup>297</sup> sanoo Monika, joka oli kerännyt levyjä ala-asteikäisestä lähtien.

Yhdeksi syyksi DJ-piirien miesvaltaisuudelle Ellen ja Caroline arvelevat sen, että koneellinen musiikki vetoaa enemmän miehiin, ja levyjen soittaminen kiinnostaa naisia vähemmän: *”Ehkä jotenki se musiikki kiinnostaa enemmän, ja se teknologia mitä siin on ollu, miehiä.”*<sup>298</sup> Näkemys vastaa Rebekah Farrugian tulkintaa, jonka mukaan perinteinen sukupuolittunut käsitys miehistä teknologian ”luojina” ja naisista sen passiivisina käyttäjinä näkyy myös elektronisessa tanssimusiikkikulttuurissa, jossa naisten aktiivinen toimijuus erityisesti kulttuurin tuotannossa on edelleen marginalisoitua.<sup>299</sup>

## **6.2.2 Tuottajan roolin vakiintuminen**

Ellenin, Paulin ja Jessen toiminta konemusiikkikulttuurin sisällä alkoi jossain vaiheessa vakiintua tuottajan rooliin. Roolin vakiintuessa voi heidän samalla katsoa siirtyneen kohti alakulttuurin ydinjäsenyyttä,<sup>300</sup> eli vakiinnuttamaan ja ylläpitämään helsinkiläisen konemusiikkikulttuurin käytäntöjä. Sekä Ellen että Paul olivat 1990-luvun alussa aktiivisia toimijoita Helsingin underground-piireissä. Kummankin kertomuksesta välittyy kokemus poliisin laittomiin bileisiin suhtautumisen tiukentumisesta 1990-luvun puolivälin jälkeen. Poliisin interventiot ja huumeratsiat lisääntyivät verrattuna 1990-luvun alkupuolelle, jolloin poliisit eivät tyypillisesti keskeyttäneet bileitä, mikäli niistä ei aiheutunut häiriötä. Laittomien bileiden järjestämisestä tuli kuitenkin nyt käytännössä mahdotonta, ja Ellenin bileorganisaation toiminta päättyi:

Siin vaihees tuli se et ei uskalla enää järjestää, tai ei oo mitään järkeä, et meni aina vaan tappiolle sitte juhlat, koska eihän ne mitään rahamylyjä ollu, et just sai omansa takasi, et se oli ehkä semmost harrastustoimintaa ennemminki, et ei se mitään niinku et joku

---

<sup>296</sup> N1976\_Q2:90.

<sup>297</sup> N1973a\_Q1:97.

<sup>298</sup> N1973b\_Q5:121.

<sup>299</sup> Farrugia 2012, 21–23; 33.

<sup>300</sup> Gordon 2014.

ansaitsis niillä yhtään mitään, vaan haluttiin järkkää itelle ja omille hyville ystävilleen hyviä bileitä.<sup>301</sup>

Ellen kuitenkin jatkoi DJ:nä toimimista sekä bileiden järjestämistä satunnaisemmin. Myös Paul ja hänen yhteisönsä lopettivat laittomien bileiden järjestämisen, perustivat uuden kollektiivin ja siirsivät tapahtumansa klubeille ja muihin virallisiin tapahtumapaikkoihin. Siitäkin huolimatta tapahtumia määrittivät edelleen vahvasti DIY-mentaliteetti ja voittoa tuottamattomuus: ”*Ne oli aina nonprofit-tapahtumia, et jos rahaa jäi ni sit me niinku syötiin ja juotiin ne tai ostettiin jotkut kaiuttimet tai jotain.*”<sup>302</sup> Ellenille bileiden järjestäminen ja levyjen soittaminen on ollut hänen omasta halustaan ainoastaan harrastustoimintaa. Ellen on aina vastustanut kaupallisia, ”yleisöä koskiselevia” tapahtumia ja on halunnut pitää omat tapahtumansa pieninä ja rajatulle yleisölle kohdistettuina:

Jos sä viet jonkun sille tasolle et siitä oikeesti tulee työ niin kylhän siin samalla niinkun kuolee jotain, et sit ei pääse ite samalla enää nauttimaan koska sun pitää miettiä taloudellisia asioita ihan eri tavalla.<sup>303</sup>

Hänen toimijuuttaan on ohjannut DIY-mentaliteetti ja tinkimättömyys omien tapahtumien ”autenttisuudesta”, eikä hän ole halunnut taloudellisten intressien tulevan niiden tielle.<sup>304</sup> Elantonsa hän on hankkinut muulla työllä ja on *tuottajista* ainoa, joka ei ole rakentanut konemusiikkikulttuurista itselleen virallista työuraa.

Jessen tapahtumat painottuivat alusta lähtien virallisille klubeille, joissa myös kaupallisuuden paine oli suurempi kuin epävirallisissa underground-tapahtumissa. Haasteena on ollut tasapainottelu tapahtumien ”autenttisuuden” ja uskottavuuden säilyttämisen sekä niiden taloudellisen kannattavuuden välillä. Haaste tiivistyy usein baarimyyntiin, sillä musiikin tuntijat ja skenen jäsenet eivät Jessen mukaan tyypillisesti käytä paljoa rahaa alkoholiin, ja paikalle on saatava myös ”ulkopuolisia”:

Koska siis klubit ei kuitenkaan pyöri pelkästään pyhällä hengellä, — ja sitä myyntii täytyy tulla niinku jostain. — Et miten saavuttaa sen sellasen hyvän balanssin, et siellä käy myöski jengii, jotka laittaa rahaa baariin ja pitää sitä toimintaa yllä, ja sitte niit

---

<sup>301</sup> N1973b\_Q5:4.

<sup>302</sup> M1977\_Q3:33.

<sup>303</sup> N1973b\_Q5:72.

<sup>304</sup> Ks. esim. Threadgold 2018.

sellasi diggareita, öö, tyyppejä jotka saattaa ottaa jonkun ecstasyn ja mennä sinne ja nauttii vaan musiikista ja ei nyt sit välttämättä käytä sitä rahaa siellä niin paljoo.<sup>305</sup>

Taloudelliset intressit eivät kuitenkaan ole motivoineet Jesseä (*”rahan tekeminen ei ollu ikinä ollu se motivaattori, toki niinkun on kivaa että siitä tulee sen verran että saa laskut maksettua”*<sup>306</sup>). Hänen kertomuksessaan korostuu DIY-urille tyypillinen ominaisuus – työn ja vapaa-ajan rajan hämärtyminen<sup>307</sup> – kun rakkaasta harrastuksesta tuli tapa ansaita elantoa:

Se [klubi-iltojen järjestäminen ja DJ:n työ] toi mun elämään yhen sellasen kulmakiven lisää, niinku sen kaiken klubihörhöilyn ja klubeissa pyörimisen lisäksi, et se jotenkin sementtoi sen ajatuksen siitä niinku että hei, että tällä klubbailullahan oikeestaan niinku voiki ansaita elantonsa.<sup>308</sup>

Hän työskenteli vuoteen 2000 saakka DJ:n työn ohella ravintola-alalla, ja 2000-luvulla hän alkoi keikkailla silloin tällöin myös ulkomailla. Työn ja vapaa-ajan yhteen kietoutuminen näkyi myös siinä, että hänen ammatilliset verkostonsa ja ystävyysuhteensa ristesivät keskenään:

Ne oli ihan kaikki kaikessa. Ne oli mun parhaimpii ystäviä ja me hengattiin, me oltiin jonkin aikaa samassa paikassa duunissa, samois ravintolois tai baareissa, tai klubeilla. Et siis, ihan 24/7. – – Se kietoutu siis, koko elämä kietoutu siihen, niinku sen, ja niitten ihmisten kanssa niinku tota, kaikkeen. Ihan kaikkeen. Vapaa-aika, kaikki. Juu. Koko ajan oltiin tekemisissä toistemme kanssa.<sup>309</sup>

Paul oli edennyt nopeasti aktiiviseksi toimijaksi Helsingin konemusiikkiskeneen, ja hänen DJ- ja artistiuransa alkoi vakiintua jo hyvin nuorena. Lukion ja siviilipalvelusvuoden jälkeen Paul alkoi opiskella äänisuunnittelua, ja samoihin aikoihin valtakunnallinen radiokanava pyysi häneltä ensimmäistä radiomiksausta. Pari vuotta myöhemmin ensimmäisestä miksauksesta Paul päätyi lähes kymmeneksi vuodeksi pitämään omaa elektronisen tanssimusiikin erikoisohjelmaa samalle kanavalle. 1990-loppupuolella Paul alkoi myös äänisuunnittelun opintojen ohella tuottaa aktiivisesti omaa musiikkia, mikä johti artistimenestykseen myös ulkomailla. Bennettin mukaan

---

<sup>305</sup> M1970b\_Q4:62.

<sup>306</sup> M1970b\_Q4:10.

<sup>307</sup> Threadgold 2018.

<sup>308</sup> M1970b\_Q4:10.

<sup>309</sup> M1970b\_Q4:52.

DIY-urissa hyödylliset työelämätaidot ovat usein yhdistelmä muodollisen koulutuksen kautta opittuja sekä koulutuksen ulkopuolella, musiikkikulttuurien parissa kerrytettyjä taitoja.<sup>310</sup> Paulin artistiuran voikin nähdä vakiintuneen alakulttuurisen toiminnan ja muodollisen koulutuksen yhdistelmän ansiosta.

### **6.2.3 Tuottajien alakulttuurisen toiminnan ulkopuoliset koulutus- ja työelämäpolut**

Paulin urapolussa on artistiuran lisäksi myös ns. muodollinen haara: hän on työskennellyt äänisuunnittelijana pelifirmoissa, freelancerina sekä teknologian alan yrityksissä. Muodollisen uran eteneminen on edellyttänyt alakulttuurisen pääoman muuntamista laajemmin yhteiskunnassa arvostetuksi kulttuuriseksi pääomaksi. Juuri pääoman muuntuminen on Threadgoldin mukaan keskeinen prosessi alakulttuurisen toiminnan etenemisessä taloudellisesti kannattavaksi DIY-uraksi.<sup>311</sup> Bourdieun mukaan koulutus on institutionaalinen kulttuurisen pääoman muoto, eli eräänlaista vakioitua ja laillisesti varmistettua pääomaa, jota yhteiskunnalliset instituutiot myöntävät.<sup>312</sup> Siten Paulin urapolussa äänisuunnittelijan koulutusta voi pitää yhtenä kulttuurisen pääoman muotona, jonka avulla tämä on voinut hankkia myös taloudellista pääomaa. Paul kuitenkin kokee oppineensa musiikin tuottamisesta jopa enemmän omaehtoisesti kuin koulutuksessa. Hankkimalla koulutuksen hänen omaehtoisesti oppimansa taidot, alakulttuurinen pääoma, on ikään kuin validoitu normatiivisen yhteiskunnan toimesta ja muunnettu kulttuuriseksi pääomaksi.

Enemmän mä opin musan, tai niinku äänen käsittelystä sitä kautta et ite duunas musaa, kun mitä koulussa. Tai molemmat oli tärkeitä, mut hirveesti oppi kans sillee et oli vaan se intohimo tehdä ite musaa ja sitä kautta opetella sekvensserisoftia ja hankkii soundeja, syntikoita, ja näin poispäin. Muuten sitte taas semmonen underground-kulttuuri, do it yourself -meininki niin kylhän siin oppii hyvin, se on sellasta niinku itsenäistä, itseohjautuvaa hommaa mis sun pitää luoda jotain, sun pitää keksii joku juttu mitä sä haluut tehdä ja sitte toteuttaa se alusta loppuun...<sup>313</sup>

Paul kokee, että hänen DJ- ja artisti-identiteettinsä on ollut vahvasti läsnä myös ns. muodollisen uran kehityksessä. Haastattelun tekohetkellä 41-vuotias Paul toimi musiikkipäällikkönä radiokanavalla, jossa hän piti omaa ohjelmaa usean vuoden ajan.

---

<sup>310</sup> Bennett 2018b, 4.

<sup>311</sup> Threadgold 2015, 3.

<sup>312</sup> Bourdieu 1984.

<sup>313</sup> M1977\_Q6:16.

Työtehtävää voi siis pitää eräänlaisena DIY-uran kulminaatiopisteenä, jossa artisti- ja muodollinen ura sekä alakulttuurisen ja kulttuurisen pääoman eri muodot ovat kohdanneet.<sup>314</sup> Jesse työskenteli koko 1990-luvun ravintola-alalla, minkä ohella hän aloitti DJ:n ja tapahtumanjärjestäjän työt vuosikymmenen puolivälissä. Saadakseen DIY-urastaan elantonsa – viitaten aiemmin käsiteltyyn ”autenttisuuden” ja kaupallisuuden välillä tasapainotteluun – on työ edellyttänyt markkinatalouden ehtojen ja muiden ns. valtayhteiskunnan toimintamekanismien omaksumista. Kyse ei Jessen kohdalla ole niinkään pääomien ”muuntumisesta”, vaan hän on joutunut tasapainottelemaan alakulttuurisen pääoman – skenen sisäisen uskottavuuden – ja tapahtumien taloudellisen kannattavuuden välillä.

Jessen DIY-ura on rakentunut täysin käytännössä opittujen taitojen pohjalta. Hän ei ollut hakeutunut ylioppilastutkintonsa jälkeen kouluttautumaan mutta päätti hankkia koulutuksen myöhemmällä iällä ja valmistui lähihoitajaksi 45-vuotiaana. Kouluttautumisen motivaattori oli pikemminkin taloudellisen toimeentulon turvaaminen kuin varsinainen kutsumus hoitotyöhön:

No siis mä ajattelin, että pitää mulla nyt edes joku keskiasteen koulutuspaperi olla taskussa, et ku emmä tästä nyt enää nuoremmaks tuu, et kai se on vähän sellasta niinkun, pahan päivän varalle jotain.<sup>315</sup>

Jessen toiminta konemusiikkikulttuurissa oli opintojen aikana ollut vähemmän aktiivista. Haastattelun tekemisen aikaan 48-vuotias Jesse oli aktivoitunut uudestaan DJ-keikkojen soittamisessa ja klubi-iltojen järjestämisessä työskennellen samalla lähihoitajana. Ellen on opiskellut markkinointialaa ja ollut hetken mukana myös erään klubin toiminnassa (*”yhtenä kesänä mä yhtä klubiaki pyöritin”*<sup>316</sup>). Pääosin hänen toimintansa konemusiikkikulttuurin sisällä on ollut DIY-harrastustoimintaa, sillä hän ei ole halunnut joutua miettimään tapahtumiensa taloudellista kannattavuutta. Haastattelun tekohetkellä 45-vuotias Ellen työskenteli sosiaali- ja terveystalouden hyvinvointipuolella. Samalla hän soitti edelleen silloin tällöin DJ-keikkoja ja oli mukana underground-bileiden järjestämisessä. Hoitotyöllään ja toiminnallaan konemusiikkikulttuurin sisällä Ellen ei koe olevan suoraa yhteyttä, vaan työhön ovat ohjanneet muut mielenkiinnonkohteet. Ellenin intohimoinen suhde musiikkiin näkyy kuitenkin hänen

---

<sup>314</sup> Vrt. Threadgold 2018, 157.

<sup>315</sup> M1970b\_Q4:36.

<sup>316</sup> N1973b\_Q5:67.

työssään siten, että hän pyrkii rakentamaan hoitolahoidosta musiikin avulla elämyksen, jota hän vertaa ravekokemukseen:

Kyl se näkyy esimerkiksi siinä ku mä ite valitsen musiikkia mitä mä soitan, ku mä teen hoitoja [*nauraa*], nii mä ujutan sinne kyl väliin kaikkee, jotain Aphex Twiniä ja sellasta niinku mun hoitolamusiikkina, ja oon tosi tarkka siitä, mitä mä soitan, et on mulle tosi tärkeetä se mitä soi taustalla et se on oikeesti niinku todella ammattimuusikoiden tekemiä juttuja eikä jotain sellast pilipali-CD:itä mitä löytyy jostain. Että joo, ehkä se siinä näkyy et se musiikki on tosi tärkeä ja se laatu.<sup>317</sup> — Koska must yhtälailla siit tulee osa sitä hoitokokonaisuutta, sä pääset myös niinkun hoidollisesti sen musiikin avulla vähän erilaisiin tiloihin, et ihan niinku siel bileissä sä pääset sen musiikin avulla erilaisiin tiloihin.<sup>318</sup>

Musiikki on siis yksi elementti, jonka avulla Ellen tekee työstään merkityksellistä.

Tämä vastaa Bennettin tulkintaa siitä, että affektiivinen suhde skeneen ja musiikkiin voi näkyä ns. ikääntyvien alakulttuuritoimijoiden (työ)elämässä moninaisilla, arkisillakin tavoilla, vaikka kyseessä ei olisi suoraan alakulttuurisen toiminnan pohjalta rakennettu työura.<sup>319</sup>

#### **6.2.4 Siirtymä työelämään 1990-luvun laman ja sitä seuranneen nousukauden viitekehyksessä**

Valmistuttuaan kotikaupungissaan merkonomiksi Monika muutti Helsinkiin, jolloin konemusiikkikulttuuri alkoi muodostaa yhä suuremman osan hänen elämänsä. Samalla Monika oli siirtymässä työelämään aikana, jolloin Suomen työttömyysaste oli vuonna 1993 pahimmillaan 34 prosenttia.<sup>320</sup> Monika teki erilaisia pätkätöitä ja oli myös työttömänä: ”*Mut kyl mä saatoin ihan töissäki olla, se vähän riippu aina, tietenki siihen aikaan oli aika huono työtilanne, et oli aika paha se lama, et kyl mä valmistuin suoraan kortistoon sillon.*”<sup>321</sup> Lähes kaikki tämän tutkielman vuosina 1970–1977 syntyneistä haastateltavista asettuvat ikäkohorttiin, jota on kutsuttu lama-ajan sukupolveksi (vuosina 1971–1976 syntyneet).<sup>322</sup> Monika on kuitenkin haastateltavista ainoa, jonka kanssa laman suoraa vaikutusta työuraan käsiteltiin. Laman vaikutusta muiden haastateltavien työelämäpolkuihin ei kuitenkaan aineiston perusteella voi täysin sulkea

---

<sup>317</sup> N1973b\_Q5:73.

<sup>318</sup> N1973b\_Q5:74.

<sup>319</sup> Bennett 2013, 60–62; 95–98.

<sup>320</sup> Tilastokeskus 1996.

<sup>321</sup> N1973a\_Q1:48.

<sup>322</sup> Idman 2012, 25.

pois. Lamalla ei kuitenkaan näytä olleen vaikutusta kaikkein nuorimpien haastateltavien työelämään. Tässä historiallinen aika ja paikka risteää elämänkulkuanalyysin periaatteista ajoituksen kanssa: Wilskan mukaan lama vaikutti eniten niihin, jotka olivat siirtymässä koulunpenkiltä työelämään, eli laman aikaan noin 21–28-vuotiaisiin.<sup>323</sup> Nuorimmat haastateltavat olivat laman aikaan vasta alle 20-vuotiaita. Esimerkiksi vuonna 1976 syntynyt Caroline aloitti yliopisto-opintonsa vuonna 1997, eli vasta laman jälkeen, ja siirtyi työelämään 2000-luvulla.

Joidenkin haastateltavien kokemuksia työelämästä vaikuttaakin leimanneen pikemminkin lamanjälkeinen nousukausi ja uusi teknologiavetoinen informaatioyhteiskunta,<sup>324</sup> kuten vuonna 1977 syntyneen Paulin, joka myös siirtyi työelämään vasta laman jälkeen ja toimi artistiuransa ohella äänisuunnittelijana teknologiayrityksissä. Seppälä on tuonut esiin, että yksi määräävistä ravekulttuurin jäsenten yhteiskunnalliseen asemaan liittyvistä ominaisuuksista oli laman jälkeen nousseiden uusien alojen, kuten it- ja mainosalojen suuri edustus.<sup>325</sup>

Laman myötä perinteiset, vakituiset ja pysyvät työsuhteet harvinaistuivat ja pätkätyöt, tilapäistyöt ja erilaiset epätyypilliset työsuhteet yleistyivät.<sup>326</sup> Wilska on myös tuonut esiin, että monet laman aikaan parikymppisistä valitsivat opinnot, koska töitä ei ollut. Laman jälkeen nousukauden ja it-huuman tullessa työmarkkinat taas alkoivat vetää nuorempia.<sup>327</sup> Siirtymä työelämään on perinteisesti aikuistumiseen liitetty elämänkulun etappi, mutta siirtymä tapahtuu harvoin täysin lineaarisesti ilman katkoksia. Hoikkalan mukaan aikuistuminen on yksilöllistynyt, ja siirtymä aikuisuuteen on kuin mutkainen polku, jonka eri-ikäiset matkaajat kulkevat eri suuntiin ja eri tahtiin.<sup>328</sup> Myöskään useiden tämän tutkielman haastateltavien työelämäpolut eivät ole edenneet lineaarisesti: Jesse kouluttautui aikuisiällä lähihoitajaksi, ja myös Monika palasi kouluttautumaan siirryttyään jo työelämään. Ammattitutkintonsa lisäksi hän suoritti aikuisiällä sekä ylioppilas- että ylemmän korkeakoulututkinnon. Rakenteelliset tekijät rajoittivat Monikan toimijuutta hänen siirtyessään työelämään, ja hän kokee myös konemusiikkikulttuuriin osallistumisen jossain määrin hidastaneen hänen opintojaan ja urakehitystään. Hän kuitenkin loi aktiivisesti merkityksellisyyttä elämänsä konemusiikkikulttuuriin kautta, ja konemusiikkikulttuuri ja sitä kautta saadut

---

<sup>323</sup> Wilska 2010.

<sup>324</sup> Vrt. Piispa & Salasuo 2014, 74–75.

<sup>325</sup> Seppälä 2000 23; 72.

<sup>326</sup> Idman 2012, 25.

<sup>327</sup> Wilska 2010.

<sup>328</sup> Hoikkala 1993, 251–252.



sosiaaliset verkostot olivat haastattelun tekemisen aikaan edelleen tärkeä osa 44-vuotiaan Monikan elämää.

Niin, no ois se nyt vähän urakeskeisempiki voinu olla, mut tota... Mut kyl mul on ollu tosi hauskaa, ja must tuntuu et mä oon niinku eläny.<sup>329</sup> – Sit ku ei ollu semmost päätoimist työtä siinä, ni sit kaikki sano et no, sä oot päätoiminen bailaaja.<sup>330</sup>

### 6.2.5 Luovan alan työkuulttuuri ja konemusiikkikuulttuurin sisäiset käytännöt

Luovalla alalla, informaatioammateilla ja tietotyöllä on tyypillisesti tarkoitettu aineettoman osaamisen ja luovuuden hyödyntämistä taloudellisina resursseina. Suomessa luovan talouden ilmiö kytkeytyy osaksi 1980-luvulla käynnistynyttä yhteiskunnan rakennemuutosta.<sup>331</sup> *Yleisöön* kuuluvista haastateltavista Sven, Caroline ja Robert työskentelivät haastattelun tekemisen aikaan luovalla alalla. Sven oli työskennellyt jo 1980-luvun lopulla toimittajana. Myöhemmin hän on työskennellyt useissa muissa tehtävissä esimerkiksi konsulttina ja akateemisena tutkijana ja kirjoittanut myös teknokuulttuurista. Teknokuulttuurin ja lamanjälkeisten uusien ilmiöiden, kuten esimerkiksi internetin ja luovan tietotyön yleistymisen, hän näkee toisilleen rinnakkaisina ilmiöinä.

Tää sosiotekninen murros, eli internetin tapaset asiat, tietotekniikka ja tietysti mobiiliviestintä eli Nokia-ilmiö yheksäkytluvulla, ni ne kaikki oli kyl tuomassa hyvin erilaista ilmiömaailmaa ihmisille – et oman työn ja tekemisen kautta – on ollu halu tavallaan ymmärtää ilmiö, seurata sitä – mutta myös niinku olla samaan aikaan itse ikään kuin tekijänä mukana.<sup>332</sup>

Ilmiöiden seuraaminen ja klubbaaminen olivat erityisesti 1990-luvulla tärkeä osa Svenin elämää. Caroline opiskeli sosiologiaa ja kuulttuurituotantoa ja muutti opintojensa jälkeen ulkomaille kansainvälisiin tehtäviin. Bileissä käyminen kulki mukana elämän yhtenä elementtinä sekä opintojen aikana että siirryttäessä työelämään. Myöhemmin hän muutti takaisin Helsinkiin ja siirtyi kuulttuurialalle. Robert kävi konemusiikkitapahtumissa intensiivisesti muutaman vuoden ajan, minkä jälkeen bileissä käyminen jäi hänen elämästään pois lähes kokonaan. Luovan alan työkuulttuurissa voi Carolinen, Robertin ja Svenin kertomuksen perusteella havaita elementtejä, jotka esiintyvät myös

---

<sup>329</sup> N1973a\_Q1:159.

<sup>330</sup> N1973a\_Q1:164.

<sup>331</sup> Ks. esim. Heiskala & Luhtakallio 2006 (toim.); Hesmondhalgh 2002.

<sup>332</sup> M1970a\_Q7:3.

konemusiikkikulttuurin sisällä vallinneissa toimintatavoissa ja arvomaailmassa.

Robertin kokemuksen mukaan konemusiikkiskenen sisäinen yhteisöllisyys muistuttaa ns. jakamistaloutta, jolla tarkoitetaan internetin ja muun 1990-luvulta eteenpäin kehittyneen teknologian mahdollistamaa yhteistä tai yhteisöllistä taloutta, kuluttamista, käyttöä ja tuotantoa.<sup>333</sup>

Kyl se varmaan semmosen yhteisöllisyyden mikä nyt on viime aikoin nostanu paljon päätänsä, semmonen niinku sosiaalinen, tavallaan jakamiskulttuuri. Mä voisin nähdä et siin ois jotain kaikuu ja resonointii nykyseen tämmöseen jakamistalouteen, mitä paljon on puhuttu. Ni siin on tavallaan ollu ehkä jopa esiaistetta sen tyyppiselle, et kylhän se oli tosi semmosta hyväksyvää ja arvovapaata ja hyvin solidaaristakin tavallaan se touhu silloin.<sup>334</sup>

Myös Sven nostaa esiin luovalla alalla 1990-luvulla yleistyneet yhteisölliset työn tekemisen tavat ja ”ymmärryksen”, joka esiintyi myös konemusiikkikulttuurissa: ”*Tiimimäinen tekeminen. Kommunikaation merkitys, hyvän viban merkitys – – tietty esteettinen koodi, loungemainen tekemisen meininki, myös itseilmaisu.*”<sup>335</sup>

Konemusiikkitapahtumien ”eksklusiivisuuden” ja niiden kohdentamisen rajatulle yleisölle voi katsoa osaltaan tuottaneen skenen sisäistä yhteisöllisyyttä.

Yhteisöllisyyden kokeminen edellytti skenen jäseniltä tiettyjen toimintatapojen ja käyttäytymiskoodin hallitsemista.<sup>336</sup> Carolinen mukaan skenen sisäisen sosiaalisen toimintalogiikan hallitseminen on auttanut häntä työelämän sosiaalisissa tilanteissa:

Ehkä tavallaan hassulla tavalla se eksklusiivisuus. Mä oon työskennelly PR:ssä, niin on sit helppo luoda myös niitä semmosia niinkun eksklusiivisia tilanteita. Tai siis ku se klubikulttuuri on oma kulttuurinsa, että ehkä siit on ollu jotain apua omassa työssä, hassulla tavalla. – – Niist verkostoista ja toimintatavoista, tää kuulostaa todella ällöttävältä, mut mä tarkotan, että ku siin oli semmonen tietty cooleus myös siinä jutussa ni sit oon voinut esittää sitten, tai tietää sen, et miten sitä esitetään, jos on pakko.<sup>337</sup>

Lisäksi skenen sisäiset sosiaaliset verkostot ovat osoittautuneet sosiaalisiksi pääomaksi työelämässä, sillä kulttuuri- ja luovalla alalla tulee Carolinen mukaan säännöllisesti vastaan skenestä tuttuja ihmisiä: ”*Sit kun tuli kulttuurialalle, niin huomaa et aha, täällä*

---

<sup>333</sup> Jakamistalous – mitä se on?

<sup>334</sup> M1974\_Q3:7.

<sup>335</sup> M1970a\_Q7:109.

<sup>336</sup> Ks. myös Salasuo 2004a; Thornton 1995.

<sup>337</sup> N1976\_Q2:63–64.

*meitä on.*<sup>338</sup> Carolinen mukaan korkeakoulututkinto ja akateemisuus olivat hänen konemusiikkiskenen sisäiselle ystäväpiirilleen leimallisia ominaisuuksia. Ystäväpiirissä vallitsi voimakas työmoraali ja pärjäämisen eetos. Työmoraali yhdistyi hedonistisen viikonloppujuhlimisen kanssa, johon kuului erityisesti alkuvaiheessa myös huumeiden viihdekäyttö.

Sun piti niinku todistaa et sä oot kunnollinen muuten elämässä ja näin. Semmonen, että kyllähän mä nyt tässä suoritan yhteiskunnallista tehtävääni ja näin poispäin.<sup>339</sup> Sosiaalinen asema oli ehkä kuitenkin tärkeä. – – Jossakin vaiheessa tuli sitten, semmonen hirvee työmoraali oli joillakin. Ehkä se oli just se et, no ni, nyt on tää maailma ja sit niinku tää ura tässä näin. Et ura hoidetaan. Mut en mä tiedä oonks mä ollu sen parempi siinä [*nauraa*]. Työ on ollu kuitenkin aina tärkeä.<sup>340</sup>

Carolinen kokemukset vastaavat Salasuon tulkintaa konemusiikkikulttuurissa vallinneesta ”poikkeavuuden ja pärjäämisen välisestä ristiriidasta”, jossa huumeiden käyttäjän ja kunniallisen kansalaisen identiteetit saattoivat sekoittua. Konemusiikkikulttuurin piirissä huumeiden (erityisesti ekstaasin) viihdekäyttäjät edustivat Salasuon mukaan usein yhteiskunnan korkeasti koulutettua ja hyvin toimeentulevaa osaa.<sup>341</sup> Työelämän muuttuminen yhä vaativammaksi oli myös lopulta yksi syy siihen, miksi Caroline alkoi kaivata rauhallisempaa elämää.

Monikan kokemus sosiaalisen aseman ja työn merkityksestä konemusiikkikulttuurin sisällä oli täysin päinvastainen kuin Carolinella. Hänen mukaansa työstä puhuminen ei ollut skenessä sopivaa, vaan sitä pidettiin pinnallisena: ”*Tuol skenes ei kuitenkaan oo tapana koskaan puhuu siitä, mitä kukaki tekee. – – Et ei oo tapana kysyy, et mikä sä oot ammatiltas tai koulutukseltas.*”<sup>342</sup> Toisin kuin Caroline, Monika ei kuitenkaan omien sanojensa mukaan ollut kovin urakeskeinen. Onkin otettava huomioon, ettei helsinkiläistä konemusiikkiskeneä voi pitää arvomaailmaltaan tai toimintatavoiltaan yhtenäisenä, vaan sen sisällä on ollut lukuisia sosiaalisia ryhmiä ja käytäntöjä.

Sopivien sosiaalisten verkostojen omaaminen sekä ymmärrys tietyistä alakulttuurin sisäisistä toimintatavoista ja arvoista toimi haastateltavien kertomuksissa konemusiikkikulttuurin kontekstissa osoituksena skeneen kuulumisesta – eli

---

<sup>338</sup> N1976\_Q2:27.

<sup>339</sup> N1976\_Q2:137.

<sup>340</sup> N1976\_Q2:147.

<sup>341</sup> Salasuo 2004c, 130.

<sup>342</sup> N1973a\_Q1:84.

alakulttuurisena pääomana.<sup>343</sup> Työelämäkontekstiin siirtyneet samankaltaiset toimintatavat taas ovat pikemminkin kulttuurista ja sosiaalista pääomaa – normatiivisessa yhteiskunnassa arvostettuja tietoja, taitoja ja verkostoja. Työelämässä näiden toimintatapojen arvo piilee niiden muunnettavuudessa taloudelliseksi pääomaksi.<sup>344</sup> Tässä yhteydessä on nostettava esiin historiallisen ajan ja paikan merkitys: yllä esiteltyjen alakulttuurin sisälläkin esiintyneiden toimintatapojen muuntuminen työelämässä hyödyllisiksi taidoiksi on ollut seurausta Suomessa 1990-luvun laman seurauksena tapahtuneista informaatioyhteiskunnan noususta, työn kulttuurin muutoksesta sekä laajemmastakin arvomaailman muuttumisesta – yksilöllistymisestä sekä lisääntyvistä menestyspaineista ja kilpailusta.<sup>345</sup>

#### 6.2.6 Yhteenveto koulutus- ja työelämäpoluista

Yhteenvetona voidaan todeta, että haastateltavien koulutus- ja työelämäpolut ovat olleet varsin moninaisia, ja konemusiikkikulttuuriin osallistumisella vaikuttaa olleen tiettyjen kumuloituneiden tietojen ja taitojen muodossa vähintään jonkinlainen yhteys jokaisen haastateltavan urapolkuun. Konemusiikkikulttuuriin tutustuminen näyttäytyy siten jokaisen haastateltavan elämänsä kääntehtana. Urapolkuja määritteli heidän roolinsa skenen sisällä, ja *tuottajien* urapoluissa päätös alkaa soittaa levyjä ja järjestää omia bileitä toimikin toisena merkittävänä kääntehtana. *Tuottajista* Paul ja Jesse ovat tehneet harrastuksestaan ammatin ja toimivat ammattimaisesti musiikin tuottajina, DJ:nä tai tapahtumanjärjestäjinä. Heidän voikin katsoa muodostaneen DIY-uran, jonka määrittelyn aineiston perusteella taloudellisesti (enemmän tai vähemmän) kannattavaksi, alakulttuurisen toiminnan pohjalta rakentuneeksi työuraksi, jossa hyödylliset taidot voivat olla yhdistelmä alakulttuurisen toiminnan sekä muodollisen koulutuksen kautta opittuja taitoja, kuten Paulilla, tai täysin ns. käytännössä opittuja taitoja, kuten Jessellä. Leimallista on myös vapaa-ajan ja työn kietoutuminen toisiinsa. Ellen on rakentanut varsinaisen työuransa muiden kiinnostuksenkohteidensa pohjalta, ja DJ:nä toimiminen ja bileiden järjestäminen on hänelle ollut pääasiassa harrastustoimintaa. Konemusiikkikulttuuri on kuitenkin hänen elämänsä vahvasti merkityksellisyyttä tuottava tekijä.

Historiallinen aika ja paikka on vaikuttanut jokaisen haastateltavan urapolkuun: joidenkin haastateltavien urapolkuja vaikuttaa leimanneen 1990-luvun

---

<sup>343</sup> Ks. Thornton 1995, 3; 11–14.

<sup>344</sup> Ks. Threadgold 2015.

<sup>345</sup> Ks. esim. Heiskala 2006.

lama, kun taas toisten urapolkuja pikemminkin sitä seurannut nousukausi. Erityisesti luovalla alalla työskentelevien, *yleisöön* kuuluvien haastateltavien urapoluissa on havaittavissa alakulttuurisen toiminnan kautta kumuloituneita pääomia, jotka toisaalta kietoutuvat aikakauden uusiin ilmiöihin myös laajemmin.

### **6.3 Konemusiikkikulttuuri haastateltavien elämässä nykyään**

Jokaisen haastateltavan suhde konemusiikkikulttuuriin on vuosien varrella muuttunut. Tässä alaluvussa tarkastellaan sitä, miten ja miksi alakulttuurisuhde on muuttunut, ja millä konkreettisilla tavoilla yhteys konemusiikkikulttuuriin näkyy haastateltavien tämänhetkisessä elämäntilanteessa edellisessä alaluvussa tarkastellun työelämän lisäksi. Suurimmalla osalla haastateltavista alakulttuurisuhteen muuttuminen on tarkoittanut bileissä käymisen harvenemista tai sen päättymistä kokonaan, ja yhteys konemusiikkikulttuuriin näkyy arjessa yksityisemmillä tavoilla. Tässä alaluvussa elämänkulkuanalyysin periaatteista erityisen keskeinen on kumuloituvuus, sillä tarkastelun kohteena on se, millä tavoin elämänkulun aikana kertyneet, konemusiikkikulttuuriin osallistumiseen liittyvät kokemukset, sosiaaliset verkostot, tiedot ja taidot ovat vaikuttaneet henkilön tämänhetkiseen elämäntilanteeseen.

#### **6.3.1 Konemusiikkikulttuuriin osallistumisen tapojen muuttuminen**

Jokainen haastateltavista kertoi juhlimisen sekä klubeilla ja konemusiikkitapahtumissa käymisen vähentyneen jossain vaiheessa elämänkulkua. Konemusiikkitapahtumiin osallistumisen fyysinen kuormittavuus näyttäytyi haastatteluista yhtenä tekijänä, jolla bileisiin osallistumisen vähenemistä perusteltiin. Tapahtumat ovat yleensä öisin, joten niihin osallistuminen edellyttää tyypillisesti valvomista yli ”normaalin” vuorokausirytmien. Myös huumeiden viihdekäyttö liittyi juhlimisen fyysiseen kuormittavuuteen niillä haastateltavilla, joilla se oli osa juhlimiskokemusta. Robertilla oman huumeidenkäytön kriittinen tarkastelu oli lopulta yksi merkittävä syy siihen, miksi konkreettinen osallistuminen konemusiikkikulttuuriin päättyi lähes kokonaan vain muutaman vuoden jälkeen:

Mä aloin ite vähän huolestuu siitä omasta päihteidenkäytöstäni, et samal lail ku on paljon puhuttu täst viihdekäytöstä, niin kyl se niinku alko olee siinä rajoilla mulla. — — Mä olin ite aika huolestunu siitä, — — alko olee sillee et viikonloput usein toisti tiettyä kaavaa, ja sit sunnuntaisin oli niinku tosi poissaoleva ja huono olo. — — Ni sit jotenki alko niinku

kyseenalaistaa niinku koko juttua.<sup>346</sup> – Et jotenki ehkä vähän kyllästy siihen, halus jotain muuta, ja niinku vaihtelua, ja ehkä ottaa vähän jopa etäisyyttä, niinku liittyen just näihin päihteiisiin, et tuntu et se ei oo niinku, se ei oo se polku mitä halua niinku kulkea.<sup>347</sup>

Robertin elämässä bileissä käyminen jäi vain lyhyeksi vaiheeksi nuoruudessa. Hän onkin tutkielman haastateltavista ainoa, jonka kokemukset vastaavat Jeremy Northcoten tulkintaa klubbaamisesta eräänlaisena nuoruuden ja aikuisuuden välisen elämänvaiheen ”siirtymäriittinä”. Northcoten mukaan klubbaaminen aktiviteettina tarjoaa mahdollisuuden kokeilla erilaisia aikuisuuteen liitettyjä sosiaalisia suhteita ja identiteettejä. Tulkinnan mukaan klubbaaminen kuitenkin jää usein pois ihmisen elämästä tehden tilaa pysyvämmille aikuisuuden rooleille esimerkiksi kumppanina, työntekijänä ja vanhempana.<sup>348</sup> Northcoten tulkinnassa klubbaaminen nähdään hedonistisena juhlimisena, joka ei sovi yhteen aikuisuuteen liitettyjen sosiaalisten roolien kanssa. Myös tämän tutkielman aineistossa aikuisuuden ja ikääntymisen mukanaan tuomat roolit ja elämän prioriteettien muuttuminen olivat tyypillisiä perusteluja klubeilla käymisen vähenemiselle. Bileissä käyminen kuitenkin päättyi kokonaan vain Robertilla. Muilla haastateltavilla se on vuosien varrella eri syistä muuttanut muotoaan. Esimerkiksi niillä haastateltavilla, joilla huumeiden viihdekäyttö oli nuoruudessa osa juhlimiskokemusta, jäi se tyypillisesti kokemuksesta pois muiden sosiaalisten roolien muuttuessa vaativammiksi.

Valvomisen fyysinen kuormittavuus – liittyi siihen huumeidenkäyttöä tai ei – näyttäytyi joidenkin haastateltavien kertomuksissa ristiriitaisena elämän ja aikuisuuden muista sosiaalisista rooleista suoriutumisen kannalta. Kuten edellisessä luvussa tuotiin esiin, työelämän muuttuminen vaativammaksi oli Carolinen elämässä yksi syy siihen, miksi hän alkoi kaivata rauhallisempaa elämää. Kolmekymppisenä bileissä käyminen väheni ja suhde valvomiseen muuttui:

[*Se liittyi*] muuhun elämään ja vanhenemiseen ja näin. Niin se oli ehkä se syy. Opiskelijana pysty olemaan vapaampi, ja eka työpaikka mul oli sen verran helppo, et jakso valvoa ja mennä ja tehdä.<sup>349</sup>

---

<sup>346</sup> M1974\_Q3:11.

<sup>347</sup> M1974\_Q3:13.

<sup>348</sup> Northcote 2006.

<sup>349</sup> N1976\_Q2:129.

Ellenin ja Monikan kertomuksissa lapsen saaminen keskeytti heidän aktiivisimman osallistumisen vaiheensa. Ellen oli ollut tässä vaiheessa skenessä noin kymmenen vuotta ja Monika lähes kaksikymmentä vuotta. Osallistuminen ei kuitenkaan heidän kohdallaan päättynyt kokonaan, vaan bileissä käyminen väheni, ja käymisen tavat muuttivat muotoaan. Ellenillä DJ:nä toimiminen ja omien bileiden järjestäminen jäivät lapsen syntyessä tauolle. Kumpikaan ei kokenut perhe-elämän tai vanhemmuuden pakottaneen lopettamaan juhlissa käymistä, mutta bileissä oltiin ylenmääräisen valvomisen välttämiseksi vähemmän aikaa ja tapahtumat valikoitiin tarkemmin:

No silloin tietenki ku mä sain lapsen ni mun oli pakko käydä vähän vähemmän [*nauraa*]. Mut en mä silloankaan lopettanu käymistä, et riippuu siit kuin mont tuntii mä olin kerrallaan, ja minkä arvokset bileet oli...<sup>350</sup> Se vauva-herätyskello herättää kaheksalta aamulla, ni sit se oli tietenki vähän vaikeeta nukkuu sen jälkeen.<sup>351</sup>

Monikan ja Ellenin lasten saamisen jälkeinen suhde konemusiikkikulttuuriin vastaa Bennettin tulkintaa ns. kestävästä hauskanpidosta (*sustainable fun*). Bennettin tutkimuksessa englantilaiset yli 40-vuotiaat säännöllisesti elektronisen tanssimusiikin tapahtumiin osallistuvat haastateltavat sääntelivät elämäntyyliään, johon kuului samanaikaisesti tanssimusiikkikulttuuri sekä joukko muita rooleja ja vastualueita, kuten työ ja perhe-elämä. Kuten Monika ja Ellen, haastateltavat eivät lähtökohtaisesti nähneet eri roolien yhdistämistä ongelmallisena tai ristiriitaisena, vaan elämän eri osa-alueita priorisoitiin vaihtelevasti kulloisenkin elämäntilanteen mukaan.<sup>352</sup> Lasten kasvaminen on myös mahdollistanut Monikalle ja Ellenille uudelleenaktivoitumisen konemusiikkikulttuurissa: Monika pystyy taas käymään bileissä lapsensa vauvavaihetta useammin, ja Ellen on alkanut tehdä pitkän tauon jälkeen myös DJ-keikkoja ja järjestää bileitä. Uudelleenaktivoituminen kertoo konemusiikkikulttuurin tärkeästä merkityksestä Monikan ja Ellenin elämässä. Konkreettisen osallistumisen katkoksista huolimatta skeneä ja sen muutoksia on seurailtu ulkopuolelta. Ellen kuvailee, kuinka bileissä käyminen on perhe-elämästä huolimatta kulkenut aina mukana hänen elämässään.

Se on aina pysyny mukana, et silloinkin ku ei oo ite enää soittanu, ei niinku semmonen yöelämä oo ollu mahdollista, ni kumminki käyny bileissä ja seurannu tätä Helsingin teknoskenee ja mitä klubirintamalla on tapahtunu ja käyny säännöllisesti ja nähny kaikki

---

<sup>350</sup> N1973a\_Q152.

<sup>351</sup> N1973a\_Q154.

<sup>352</sup> Bennett 2012.

muutokset, ja miten ihmiset on niinkun jääny pois ja tullu uusia, ja et jotkut on pysyny ikuisesti niinku joku Monika, samoihin aikoihin ollaan oltu aina, et nyt tämmösiä vanhoja fossiileja sitte pyörii tuol piireissä varmaa hautaan saakka [nauraa].<sup>353</sup>

Paulin ja Jessen konkreettinen osallistuminen skeneen määrittyy nykyään ensisijaisesti heidän ammatillisen *tuottajan* roolinsa kautta. Myös Paul sai lapsen noin kymmenen vuotta sitten, jolloin hän vähensi keikkailuaan. Myös Jessen elämään on tullut muita prioriteetteja, jotka ovat vaikuttaneet siihen, että oma juhliminen on jäänyt vähemmälle.

Ku tajus, et sitä on itte jo jotenki niin syvällä tossa skenessä, niin... Et ku ennen oli sellanen ajattelutapa, et jos ei ite oo paikan päällä silloin ku jotain tapahtuu, niin sitä oikeesti niinkun missaa muka kaiken. Mut eihän se nyt mee niin. Ja sit toinen, elämään on tullu ehkä muita prioriteetteja sitte kans. Kummilapsia, ystäviä, ja arvostaa ehkä vähän erilaisii asioita. Kiva viettää frendien kanssa vaan niinku koti-iltaa.<sup>354</sup>

Myös *yleisöön* kuuluvilla haastateltavilla suhde elektroniseen musiikkiin on säilynyt, vaikka bileissä käytäisiin vähemmän. Monika on aina pitänyt erityisesti teknosta ja suhtautuu musiikkiin edelleen intohimoisesti:

Tiettyi biisei ihan mahdoton just täski paikallaan vaan kuunnella, jos nyt rupeis soimaan. Et ei oo sillee et joo, eiks tää oo kuultu jo parikyt vuot sitten, et edelleen on semmost intohimoo kyllä noihin asioihin mukana.<sup>355</sup>

Caroline taas on aina nauttinut erityisesti house-musiikista mutta kertoo viime aikoina kuunnelleensa myös teknoa esimerkiksi työmatkoilla:

Kyl mä edelleenki, siis jännä juttu, kuuntelen ku mä kävelen töihin niin musiikkia, ja techiä, ja varsinki viime aikoina teknoa, se on jännä juttu, luulis että ei, mut kyl se edelleenkin toimii. Ja siit tulee niinku hyvä olo.<sup>356</sup>

Robert kertoo kuuntelevansa musiikkia edelleen yli generarajojen, mutta kaikkein minimalistisin tekno ei häntä enää houkuttele: ”*Semmonen über-minimalistinen tekno,*

---

<sup>353</sup> N1973b\_Q5:9.

<sup>354</sup> M1970b\_Q4:44.

<sup>355</sup> N1973a\_Q1:172

<sup>356</sup> N1976\_Q2:50.



*ni en mä semmostakaan pysty oikein kuuntelemaan nytte, et tuntuu et semmonen monotoninen niinku naputus ei...*<sup>357</sup>

### 6.3.2 Konemusiikkikulttuuri identiteetin rakentumisessa

#### *Konemusiikkikulttuurin merkitys nykyään ja muistipääoma*

Vaikka konkreettiset osallistumisen tavat konemusiikkikulttuuriin olisivat muuttuneet tai jopa päättyneet, kokevat kaikki haastateltavat kulttuurin kulkeneen mukana heidän elämänsä kuluksaan ja toimineen myös identiteettiä määrittävänä tekijänä. Caroline kertoo kuitenkin edelleen käyvänsä mielellään muutaman kerran vuodessa tanssimassa:

Kyl mul vieläkin on semmonen et kerran-kaks kertaa vuodessa on hyvä päästä tanssimaan. Ja ehkä siin on se sama, että mieli pysyy avoimena, semmonen niinku et pysyn vielä niinku ajassa kii.<sup>358</sup>

Myöskään Svenin elämästä klubbaaminen ei ole jäänyt kokonaan pois. Haastateltavien nykyistä bileissä käymistä leimaa kuitenkin tapahtumien valikoiminen aiempaa huomattavasti tarkemmin. Omaan bileissä käymistä rajoittaa erityisesti *yleisöön* kuuluvien haastateltavien kertomuksissa yllä esiteltyjen muiden tekijöiden lisäksi se, että he kokevat klubbareiden olevan Helsingissä ”liian nuoria”, mikä saa oman olon tuntemaan ”liian vanhaksi”. Tapahtumat valitaan erityisesti sen mukaan, että niihin tiedetään tulevan myös muita, omanikäisiä tuttuja ja ystäviä.

Enemmän nykyään sit kuitenkin kuuntelee ku tanssii. Mielelläni tanssisin enemmän, mut mä koen, et Helsingissä siihen on jotenki aika vähän ollu mahdollisuuksia. Luontevia, eihän kukaan estä menemästä niinku klubille mut et... On poikkeustilanteita, ehkä enemmän sit, jos keski-ikä muutenkin on vähän korkeempi, ollaan jossain niinku juhlassa tai synttäreil tai muuta, ni silloin se on niinku luonnollisempaa.<sup>359</sup>

Myös Paul kokee, että klubbareiden ikäjakauma on Suomessa erilainen verrattuna moniin eurooppalaisiin maihin, joissa 1990-luvun ravekulttuuria on jäsennetty yhtenä ikäryhmän sukupolvikokemuksen muotona. Tämän hän arvelee myös yhdeksi syyksi siihen, miksi Suomessa ”vanhaa porukkaa” on verrattain vähän aktiivisena skenessä.

---

<sup>357</sup> M1974\_Q3:27.

<sup>358</sup> N1976\_Q2:42.

<sup>359</sup> M1970a\_Q7:101.

Jos kattoo vaik Saksassa, Espanjas, Briteissä, tai Hollannis, siel on tosi paljon niit nelkyt, viiskyt plus -tyyppei ketkä yhä, ne haluu käydä sillon tällön joraamassa ja siel on niinku klubeja ja tapahtumii, mis on ok. Suomes on vähän sillai et aa okei, et mä en haluu mennä ku siel on niinku liian nuorta jengii.<sup>360</sup>

Useiden haastateltavien tämänhetkistä suhdetta konemusiikkikulttuuriin määrittelevätkin heidän nuoruuden kokemuksensa kulttuurin parissa. Bennett on tuonut esiin, että ikääntyvät alakulttuuritoimijat saattavat artikuloida iän mukanaan tuomaa statusta skenessä tavoilla, joita hän kutsuu muistipääomaksi (*memory capital*). Muistipääoman Bennett määrittelee alakulttuuriseksi pääomaksi, joka on leimallista nimenomaan ikääntyneille skenen jäsenille.<sup>361</sup> Tämän tutkielman aineistosta erottuu useita muistipääoman muotoja. Esimerkiksi Ellenille on tärkeää ylläpitää ”vanhaa henkeä” tapahtumissa, joita hän järjestää nykyään. Tapahtumat on lähtökohtaisesti suunnattu vain vanhoille tutuille:

Vähän sillee omalle porukalle järkätään juttuja, ja sen takii sit se keski-ikä onki siel 40 v. Sit me soitetaan tietysti niit 90-luvun juttui, mitkä meille on niit merkityksellisii biisejä, eikä mitään nykymusaa, ja nimenomaan vaan vinyyleillä.<sup>362</sup>

Katkelmasta välittyy myös vinyyleillä soittamisen tärkeys Ellenille verrattuna digitaaliseen soittoteknologiaan. Myös useat muutkin haastateltavat toivat esiin, että 1990-luvun tekno ja house vetää heitä enemmän puoleensa kuin nykyinen klubimusiikki. Haastatteluissa nousee myös voimakkaasti esiin internet vedenjakajana konemusiikkikulttuurissa. Ennen internetiä ja sosiaalista mediaa tieto konemusiikista ja ravekulttuurista kulki radion, lehtien ja levykauppojen kautta sekä suusta suuhun. Erityisesti niiden haastateltavien kertomuksissa, jotka ovat edelleen aktiivisia toimijoita skenessä, tiedon ”kaivaminen” ja vaivannäkö nousivat esiin muistipääoman muotona suhteessa nuorempiin skenen jäseniin, joille musiikkiin tutustumisesta ja muun informaation löytämisestä on internetin myötä tullut helpompaa. Myös Gordon on tuonut esiin, että digitaalinen teknologia ja kulttuuri on helpottanut alakulttuureihin tutustumista, joskin innokkuus ja kiinnostus ovat edelleen edellytyksiä alakulttuurien

---

<sup>360</sup> M1977\_Q6:29.

<sup>361</sup> Bennett 2018c, 51.

<sup>362</sup> N1973b\_Q5:26.

kattavalle ”omaksumiselle”.<sup>363</sup> Jesse kuvaa seuraavassa katkelmassa omaa kaksijakoista suhdettaan internetiin ja sosiaaliseen mediaan:

Sitten tää netin tuoma ”kaikki mulle nyt tässä heti” -kakofonia, niin jotenki se on välillä tosi tosi rasittavaa, ihan niinku super rasittavaa. Ja sit se on ehkä poistanu siitä sellasta vaaran ja yllätyksellisyyden tunnetta, et ku sä voit mennä jonku DJ:n instafeediin tai instastooriin ja kattoo liveä ku se soittaa jossain meksikolaises tuppukylässä jollekin niinku kahellesadalle ihmiselle samalla sekunnilla liveä, niin se on jotenkin... Mul on vähän sellanen viha-rakkaus-suhde siihen ajatukseen, et ku mä oon siihen [teknokulttuuriin] aina liittäny sellasen tietyn mystiikan ja mystisyyden ja sen, et sun täytyy olla siellä kokeakses niitä asioita!<sup>364</sup>

Jessen kokee housen, teknon ja ravekulttuurin historian tuntemisen edellytyksenä sille, että voi luoda uraa uskottavana DJ:nä tai tapahtumanjärjestäjänä ja suhtautuu itse historiaan intohimoisesti. Ravekulttuurin historian tuntemusta voi pitää myös yhtenä muistipääoman muotona.

Tänä päivänä ku jotkut nuoret jantterit kyselee, et hei mitä pitää tehdä että must tulis DJ tai tapahtumanjärjestäjä, niin mä sanon niille et alkää tehkö mitään, koska tää on ihan loputon suo. Se pitää ymmärtää sellases positiivises vibessä, siis sillä lailla, että sun täytyy ymmärtää se, että sä et vaan lähe tekemään bileitä ihan vaan sillee kokeillakseen. – Siinä täytyy olla pohjalla sellanen valtava palo ja intohimo sitä kulttuuria kohtaan. Ja ennen kaikkea se, että sä oot tehny sun pohjatyön. Et sä oot käyny mestoilla, sä oot käyny bileissä, sä oot tutustunu tähän kulttuuriin, mut sä oot myös tutustunu siihen historiaan, mitä tyypit ennen sua on tehny. Niinku mitä me tehtiin sillon aikanaan. Sillon ku itte lähti tähän, niin mulle hauskinda oli imee sitä tietoo ja sitä historiaa housen synnystä, tai acid housen synnystä ja mitä oli ollu ennen.<sup>365</sup>

Jotkut haastateltavista kokevat myös, että bileitä järjestettiin aikaisemmin paremmin ja että niissä oli 1990-luvulla parempi tunnelma kuin nykyään. Monika kokee sen liittyvän konemusiikkikulttuurin valtavirtaistumiseen ja siihen, että bileissä käy yhä enemmän ihmisiä, jotka eivät täysin tunne kulttuurin toimintatapoja ja arvomaailmaa:

No mun mielest ei oo semmost intohimoo enää mitä oli aikasemmin. Se oli sillon niin niin sitä, et oikein odotettiin et millon se viikonloppu tulee. Nyt on paljon tullu semmost porukkaa, jotka vähän kattelee, ja juodaan kaljaa. Jotenki jonneki tonne Kaikuunki

---

<sup>363</sup> Gordon 2014, 171.

<sup>364</sup> M1970b\_Q4:25.

<sup>365</sup> M1970b\_Q4:11–12.

[*helsinkiläinen klubi*] on niinku helppo vaan mennä, et oon kuullu et siel on niinku naisii käyty käpälöimään ja tommost meininkii, mitä ei todellakaan suvaita teknokulttuurissa.<sup>366</sup>

Muistipääoman voi aineiston perusteella nähdä eräänlaisena vanhempien skenen jäsenten jaettuna kollektiivisena muistina. Sen avulla haastateltavat yhtäältä erottautuvat skenen nuoremista jäsenistä ja toisaalta perustelevat omaa alakulttuurista toimintaansa, eli sitä, millaisissa tapahtumissa he itse haluavat käydä sekä sitä, millaisia tapahtumia he haluavat järjestää. Samalla muistipääoma luo yhteisöllisyyden tunnetta vanhempien skenen jäsenten keskuuteen. Haastateltavien nykyistä alakulttuurisuhdetta määritteleekin osittain nostalginenkin kiinnittyminen omiin, nuoruudessa koettuihin musiikillisiin avainkokemuksiin. Greenin mukaan erityisen merkitykselliseksi koetut musiikilliset avainkokemukset ja identifioituminen tiettyyn musiikkigenreen tiettyjen arvojen kautta voivat vaikuttaa ihmisen identiteettiin ja motivoida heitä säilyttämään yhteytensä musiikkiskeneen jopa läpi heidän koko elämänsä.<sup>367</sup>

Toisaalta useat haastateltavista kokevat konemusiikkikulttuurin määrittävän vahvasti juuri sen uusiutumisen ja eteenpäin menemisen kautta: ”*Teknokulttuuri ylipäättään, ja koko tää meidän kulttuuri, perustuu sellaseen niinkun eteenpäin menemiseen ja asioiden uudistumiseen niinku tosi nopeella tahdilla,*”<sup>368</sup> kokee Jesse. Uusiutumisella hän viittaa erityisesti musiikkityyliin ja musiikin tuottamiseen ja soittamiseen liittyvän teknologian kehittymiseen.

### ***Sosiaaliset verkostot ja ystävyssuhteet***

Kuten on aiemminkin tuotu esiin, skenen sisäinen yhteisöllisyyden tunne ja konemusiikkikulttuurin piirissä solmitut ystävyssuhteet ovat olleet useille haastateltaville merkittäviä syitä siihen, miksi kulttuuriin osallistuminen on koettu merkityksellisenä. Jesse kokee solmineensa kaikkein läheisimmät ystävyssuhteensa 1990-luvun alussa tutustuessaan konemusiikkikulttuuriin:

Ne syvimät ihmissuhteet, jotka muodostu sillon 90-luvun alkutaipaleella, ni ne on edelleen mun sellasii vanhimpia luottoystäviä, et samanlaisii ystävyssuhteita mä en oo solminu enää sen jälkeen.<sup>369</sup>

---

<sup>366</sup> N1973a\_Q1:63.

<sup>367</sup> Green 2016, 342; 345. Ks. myös Malbon 1999, 169.

<sup>368</sup> M1970b\_Q4:21.

<sup>369</sup> M1970b\_Q4:54.

Yhdessä koetut alkuvaiheen klubikokemukset, musiikilliset avainkokemukset, ovat johtaneet siihen, että ystävyysuhteet ovat säilyneet läpi Jessen elämänsä:

Ne ystävyysuhteet vaan sementoitu silloin niin vahvoiksi, sen musiikin tuoman yhteisöllisyyden ja sen bileissä käymisen, hekumoinnin ja kaiken sen siihen liittyvän takii. Että ne ystävyysuhteet on vaan säilyneet kaikki nämä vuodet, ja se on must niinku hämmäntävää, ja se on helvetin upeeta. Et on ollu ne samat mielenkiinnon kohteet, tai että se musiikki on ollu niin vahva tekijä, ja se klubeilla käyminen ja se kaikki. Se on ollu jotenkin niin voimakas sellanen yhteen tuova asia. Se on kyl upeeta.<sup>370</sup>

Haastateltavien voikin nähdä kiinnittyneen konemusiikkikulttuuriin vahvimmin juuri sosiaalisten verkostojen kautta. Useissa haastatteluista oli havaittavissa jonkinlainen erilaisuuden, valtavirrasta poikkeamisen tai joukkoon kuulumattomuuden kokemus lapsuudessa ja varhaisnuoruudessa, ja konemusiikkikulttuuri toi näille haastateltaville mukanaan kaivatun sosiaalisen viitekehyksen. Tulkinta vastaa punk-alakulttuuria tutkineen Gordonin näkemystä siitä, että jaettu erilaisuuden kokemus oli keskeinen tekijä alakulttuurin piiriin päätymisessä.<sup>371</sup> Caroline kertoo omasta kokemuksestaan seuraavasti:

Must tuntu aina et mä en niinku siihen omaan [koulu]luokkaan sillä tavalla integroitunu koskaan, et sit ku tää teknoaalto tuli, niin sit mä tunsin, et nyt vihdoinkin mul on niinku se koti, jossa mul on ne ystävät, ja mä kuulun johonkin.<sup>372</sup>

Toisaalta juuri erkaantuminen konemusiikkikulttuurin sisäisestä ystäväpiiristä näyttäytyy Robertin kertomuksessa yhtenä syynä heidän alakulttuurisen osallistumisensa vähenemiseen.

Se meidän ydinjoukko, jonka kans paljon tuli vietettyä aikaa, niin se erinäisistä syistä ehkä vähän alko rakoilemaan, ja se voi olla et se vaikutti sit siihen älyttömän bilettämisen ja sellasen niinku juhlissa juoksemisen kaavaan.<sup>373</sup>

Caroline koki skenen sisäisen yhteisöllisyyden osittain pinnallisena ja erityisesti yliopisto-opintojen myötä sosiaaliset verkostot muilta elämän osa-alueilta tulivat

---

<sup>370</sup> M1970b\_Q4:46.

<sup>371</sup> Gordon 2014, 160.

<sup>372</sup> N1976\_Q2:136.

<sup>373</sup> M1974\_Q3:12.

tärkeiksi. Kuitenkin myös Carolinen elämässä kaikkein läheisimmät skenen sisällä muotoutuneet ystävyssuhteet ovat säilyneet tähän päivään saakka.

Jossakin vaiheessa alko kaipa sitä et oikeesti puhutaan ja keskustellaan, että se oli kuitenkin sit sitä et ihana nähdä, jee, nyt mennään bileisiin, jee. Siis et haloo, maailmassa on paljon muutakin. Ja sit mulle taas yliopistomaailma toi sitä, mitä mä kaipasin, että ihana että tapas ihan toisenlaisia ihmisiä, joiden kaa pysty keskustelemaan. Vaikka kyllä mä aina sen mun kulttuurin toin mukaan sinne, et ”no ni, nyt mennään teknobileisiin” [nauraa].<sup>374</sup>

### ***Konemusiikkikulttuurin arvomaailma myöhemmässä elämässä***

On tärkeää tuoda esiin, ettei konemusiikkikulttuurin piirissä vallinnutta arvomaailmaa voi pitää yhtenäisenä kokonaisuutena. Useiden haastateltavien kertomuksissa on kuitenkin havaittavissa elämänarvoja, jotka ovat ohjanneet heidän toimijuuttaan niin alakulttuurin piirissä kuin muillakin elämän osa-alueilla. Perhetaustaa ei haastatteluissa käsitelty systemaattisesti, mutta esimerkiksi Paul ja Jesse kokevat heidän perhetaustansa vaikuttaneen myös heidän alakulttuuri-identiteettinsä muotoutumiseen. Paul kokee esimerkiksi hänen DIY- ja nonprofit-mentaliteettinsa sekä kansainvälisten arvojensa, jotka ovat ohjanneet hänen toimintaansa alakulttuurin sisällä hänen koko elämänkulkunsa ajan, tulleen osittain kotoa:

Mutsi ja faija on ollut vahvasti vasemmistolaisia, ja jotenki myöski heidän duuni on sitte, tai muu niinku katse on ollut tosi vahvasti ulkomaille myös, ehkä sieltä joku semmonen suvaitsevaisuuden ja solidaarisuuden tai tällasen... – – Must tuntuu et se on enemmän tullu melkein ehkä omasta ihan vaan niinku kasvatuksesta, mikä sit siirtynyt tonne kulttuuriin, – – varmaan molempiin suuntiin menny erilaiset tämmöset maailmankatsomukselliset asiat.<sup>375</sup>

Jesse kokee ihmisläheisyyden yhdistävän hoitotyötä sekä hänen työtään DJ:nä ja tapahtumanjärjestäjänä. Yhteisölliset arvot ovat ohjanneet hänen elämänvalintojaan. Jesse kasvoi pienellä paikkakunnalla uskonnollisessa perheessä, jossa toimittiin pienissä yhteisöissä ja kokeekin perineensä taipumuksen ihmisläheisen työn tekemiseen kotoaan: ”Siis mä oon aina tehnyt duunii ihmisten kanssa, ja se on jotenki tullu äidinmaidossa ja niinku isän töitten kautta ja näinpäin pois.”<sup>376</sup> Lapsuudenkodista perityn sosiaalisen

---

<sup>374</sup> N1976\_Q2:69–70.

<sup>375</sup> M1977\_Q6:33.

<sup>376</sup> M1970b\_Q4:37.

pääoman voi siis nähdä ohjanneen Jesseä tämän uravalinnassa sekä elämän muilla osa-alueilla. Toisaalta konemusiikkikulttuuriin tutustuminen tarjosi hänelle myös mahdollisuuden irtautua lapsuudenkodista ja toteuttaa yhteisöllisyyttä omalla tavallaan.

Monika kokee konemusiikkikulttuurissa vallinneen yksilöllisyyden ja ”valtavirrasta” poikkeamisen ihanteen ohjanneen häntä myös myöhemmissä elämänvalinnoissa. Hän on pyrkinyt muokkaamaan elämänsä omannäköiseksi, vaikka se olisikin tarkoittanut sosiaalisista konventioista poikkeamista:

Mul on avioero taustalla, et mä kyllä tiedän ne rajat tavallaan, et jos niitten yli mennään, ni en jää huonoon suhteeseen sitte loppuelämäkseni. Et ehkä on semmonen individualismi ollu aina tuol teknokulttuurissa, et ei eletä jonkun toisen kautta, vaan niinku mitä itse haluaa ja mitä haluaa tehdä, – – ettei oo sillee sovinnaisesti ajateltu, et nyt mul on tää joku tietty koulutus tässä ja that’s it. Vaan tuol enemmänkin ajatellaan koko ajan et mitäs muuta mä voisin tehdä, mistä mä oikeesti oon kiinnostunu. Kyl mäki niinku tonne valtsikkaan menin vast aikuisiällä, et en aatellu et nyt se elämä on tässä. Vaan et mikä kiinnostaa, ni sen mukaan toimitaan.<sup>377</sup>

Konemusiikkikulttuurin sisäistä arvomaailmaa ei voikaan tulkita niin, että se olisi sellaisenaan olemassa ja ”siirtynyt” osallistujien myöhempään elämänkulkuun. Sosiaalinen vuorovaikutus on kaksisuuntaista: ihmiset vaikuttavat sosiaalisiin verkostoihinsa henkilökohtaisten kumuloituneiden pääomiensa kautta ja saavat samalla yhteisöistä vaikutteita ja pääomia omaan elämäänsä.<sup>378</sup>

### ***Suhde omaan menneisyyteen***

Useat haastateltavat kertovat reflektoineensa omaa menneisyyttään myös kriittisesti, mikä näkyi haastatteluissa esimerkiksi heidän suhtautumisessaan nuorempaan tapahtuneeseen huumeiden viihdekäyttöön. Esimerkiksi Caroline kertoo, ettei hän halunnut pitkään aikaan tuoda menneisyyttään muussa elämässään esiin mutta on kuitenkin nelikymppisenä tullut sinuiksi kokemustensa kanssa. Hänen suhtautumistaan omiin kokemuksiinsa konemusiikkikulttuurin parissa on määritellyt ylpeys ja samaan aikaan myös häpeä, joka kytkeytyy erityisesti siihen, millä tavoilla Suomessa on tyypillisesti suhtauduttu esimerkiksi laittomiin päihteisiin. Hänen ristiriitaisten kokemustensa kautta voikin tulkita, että konemusiikkikulttuuriin liittyvät kokemukset ovat melko marginaalisia Suomessa ja että niihin liittyy jonkinasteista ”stigmaa”.

---

<sup>377</sup> N1973a\_Q1:146.

<sup>378</sup> Ks. esim. Piispa & Salasuo 2014, 25; Elder & Johnson & Crosnoe 2004, 13.

Et ihan vast viime aikoina mä oon astunu tavallaan asian suhteen esiin, et hei, on tämmönen menneisyys, ja sit oon ihmetelly et miks siit on semmost häpeää kantanu, et sehän oli tosi kiinnostava aikakausi. Et tavallaan siit on ollu hirveen ylpeä, et on ollu osana sitä, ja sit tavallaan ollu vähän semmonen niinku et ää. Ja se ehkä liittyy Suomeen, miten täällä suhtaudutaan.<sup>379</sup>

Myös esimerkiksi Jesse kokee konemusiikkikulttuurin liittyvien, pääasiassa positiivisten mutta myös joidenkin negatiivistenkin kokemusten tyypittäneen häntä vahvasti ihmisenä:

Nyt ku tavallaan kattoo asioita taaksepäin, ne on vaan muokannu musta just sellasen tyypin, ku mä tänä päivänä oon, ja mä oon aika tyytyväinen tällä hetkellä mun omassa nahassa olemiseen. — En mä muuttais yhtään mitään, en päivääkään.<sup>380</sup>

Haastateltavien kokemuksista voikin havaita myös ikääntymisen mukanaan tuoman ”rauhan” ja omien elämänvalintojen hyväksymisen ja niihin sopeutumisen. Esimerkiksi Jessen näkemyksessä ilmenee myös vahvasti elämänkulun kumuloituvuus, eli kertyneiden elämäkokemusten vaikuttaminen nykyhetkeen. Hän tuo myös esiin, miten vahvasti konemusiikkikulttuuri on muokannut hänen identiteettiään ja maailmankatsomustaan ja miten se kietoutuu hänen elämäänsä ”*ihan kaikella mahdollisella tavalla*”:<sup>381</sup>

Öö, mistä mä aloittaisin. Pukeutuminen, se kirjallisuus mitä mä luen, leffat mitä mä katon, dokumentit... Jollain kummallisella tavalla kaikki kietoutuu yhteen. Toki mä luen ja kuuntelen ja käytän, en pelkästään niinku Underground Resistance [*detroitilainen teknokollektiivi*] -T-paitoja, mutta ne on varmasti alitajuisesti muokannu käyttäytymistä ja sitä tapaa, millä katsoo tätä elämää ja maailmaa ja miten niinku ylipäätään elää. Ja sitten just vaikka reissaaminen, tai missä viettää lomansa, niin kyl mä yleensä aina checkaan jostain, tai tongin tietoo siit kaupungista ja sen klubikulttuurista, tai musatarjonnasta. — Se on niinku ilma mitä hengittää, sitä on niin vaikee selittää ku siinä on.<sup>382</sup>

---

<sup>379</sup> N1976\_Q2:32.

<sup>380</sup> M1970b\_Q4:76.

<sup>381</sup> M1970b\_Q4:63.

<sup>382</sup> M1970b\_Q4:63.



### **6.3.3 Yhteenveto haastateltavien suhteesta konemusiikkikulttuuriin nykyään**

Yhteenvetona voidaan todeta, että konemusiikkikulttuuri on kulkenut haastateltavien elämänsäkulussa sekä konkreettisella tavalla että identiteettiä määrittävänä tekijänä huolimatta siitä, että osallistumisen tavat olisivat vuosien varrella muuttuneet.

Osallistumisen tapojen muuttumiseen on vaikuttanut erityisesti ikääntyminen ja muiden aikuisuuden sosiaalisten roolien, kuten työnteon ja vanhemmuuden, muuttuminen vaativammiksi. Konemusiikkikulttuuri on säilynyt haastateltavien elämänsäkulussa myös esimerkiksi musiikkimaun muodossa. *Tuottajien* elämässä konemusiikki on mukana myös työn kautta, mutta myös heillä musiikki näyttäytyy myös vahvasti identiteettiä määrittävänä elementtinä. Keskeinen havainto on myös se, että konemusiikkikulttuuriin osallistuminen ei ole ainoastaan ”muuntunut” muilla elämän osa-alueilla hyödyllisiksi tiedoiksi ja taidoiksi, vaan useat haastateltavat – erityisesti ne, jotka ovat edelleen aktiivisia skenessä – kokevat myös alakulttuurin ja sen sisäiset toimintatavat myös ”itsessään” edelleen merkityksellisinä. Tämä merkityksellisyys artikuloituu heidän kokemuksissaan eräänlaisena muistipääomana.

## 7 Johtopäätökset

### 7.1 Keskeisten tutkimustulosten arviointi

Olen tässä pro gradu -tutkielmassa tarkastellut sitä, miten helsinkiläiseen konemusiikkikulttuuriin osallistuminen on vaikuttanut siihen 1990-luvulla mukaan tempautuneiden elämänkulkuun. Helsinkiläisellä konemusiikkikulttuurilla olen tarkoittanut 1990-luvulla elektronisen tanssimusiikin ympärille vakiintuneita yöelämäkäytäntöjä ja niiden parissa toimivaa paikallista DJ:den, klubijärjestäjien, tanssijoiden ja muiden toimijoiden muodostamaa ihmisten verkostoa. Aktiiviset alakulttuuri toimijat sopeuttivat kansainväliset vaikutteet tekno- ja ravekulttuurista paikalliseen kontekstiin, jota 1980-luvun lopulla määrittivät taloudellinen nousukausi sekä yöelämän perinteisempien muotojen, kaupunkikulttuurin ja median monipuolistuminen. Konemusiikkikulttuuria ei kuitenkaan voida tulkita arvomaailmaltaan tai toimintatavoiltaan yhtenäisenä ryhmänä, vaan erilaisia musiikkityylejä, sosiaalisia ryhmiä ja käytäntöjä kattavana kulttuurisena kokonaisuutena.

Tutkielman aineistona on ollut seitsemän temaattista elämäntarinahaastattelua, joita olen analysoinut laadullisen elämänkulkuanalyysin tulkintakehyksessä. Olen käsitellyt seitsemän haastattelun henkilön kertomuksia muistitietona, eli en ole tulkinnut haastatteluissa esiteltyjä näkemyksiä faktoina vaan henkilöiden omina, jälkikäteen esitettyinä kokemuksina ja tulkintoina heidän omasta elämästään. Tutkielman haastateltavat ovat olleet mukana konemusiikkikulttuurissa erilaisissa rooleissa: sekä *tuottajina*, eli DJ:nä, musiikin tekijöinä ja tapahtumanjärjestäjinä, että *yleisönä*, eli konemusiikkitapahtumissa kävijöinä. Roolit on kuitenkin nähtävä keskenään päällekkäisinä, sillä omat klubi- ja musiikkikokemukset ovat vahvasti määrittäneet myös toimintaa DJ:nä ja tapahtumanjärjestäjänä ja klubbaajien voi myös omalta osaltaan nähdä olleen mukana määrittämässä alakulttuuriin liittyviä toimintatapoja. Helsinkiläistä ja suomalaista konemusiikkikulttuuria ei ole tähän mennessä laajamittaisesti tutkittu. Tässä tutkielmassa elämänkulkuanalyysin tulkintakehys avaa ilmiötä uudella tavalla yksittäisten henkilöiden – sekä keskeisten kulttuurin luojien että ”kevyemmin” ja satunnaisemmin kulttuuriin osallistuneiden – kokemusten näkökulmasta. Samalla tutkielma osallistuu myös kansainvälisesti ajankohtaiseen akateemiseen keskusteluun nuorisokulttuurisen osallistumisen ja ikääntymisen suhteesta.

Elämänkulkuanalyysin tulkintakehyksen mukaisesti haastatteluista on pyritty paikantamaan erilaisia siirtymiä ja käännekohtia, sosiaalisia verkostoja, elämänkulkua mahdollisesti ohjanneita sisäisiä ajatuksia ja toiveita sekä historiallisen ajan ja paikan merkitystä – sekä näiden tekijöiden yhteyttä konemusiikkikulttuuriin osallistumiseen. Myös alakulttuurinen, kulttuurinen ja sosiaalinen pääoma ovat kulkeneet mukana analyysissä keskeisinä teemoina. Tutkielman keskeinen tutkimustulos on, että osallistuminen konemusiikkikulttuuriin on määrittänyt vaihtelevilla tavoilla haastateltavien koulutus- ja työelämäpolkuja, sosiaalisia suhteita sekä identiteetin ja arvomaailman rakentumista. Siten konemusiikkikulttuuriin tutustuminen näyttäytyikin jokaisen haastateltavan elämänkulussa käännekohtana, jonka merkittävyys kuitenkin vaihteli haastateltavien välillä. John Clausenin mukaan käännekohdan merkittävyyttä henkilön elämänkulussa voi arvioida esimerkiksi seuraavien kysymysten pohjalta: mihin rooleihin, sosiaalisiin suhteisiin, aktiviteetteihin ja elämänalueisiin käännekohta vaikutti? Missä iässä ja elämänvaiheessa se tapahtui? Mitkä olivat sen seuraukset henkilön omasta näkökulmasta?<sup>383</sup>

Haastateltavien siirtymissä konemusiikkikulttuurin pariin näyttäytyy erityisesti ajoituksen vaikutus: kaikki tutustuivat konemusiikkikulttuuriin ns. muotoutuvan aikuisuuden alkuvaiheessa. Arnettin mukaan muotoutuva aikuisuus on ihmisen elämänvaiheista demografisesti kaikkein moninaisin ja voi sisältää sekä opiskelua että työntekoa.<sup>384</sup> Identiteetin etsimisen ja myös alakulttuureihin tutustumisen voi katsoa olevan tyypillisintä juuri tässä elämänvaiheessa. Elämänkulkuanalyysin jatkuvuuden tendenssin mukaan asemat ja positiot vahvistuvat sitä enemmän, mitä kauemmin ne ovat olleet voimassa.<sup>385</sup> Siten voikin ajatella, että hyvin nuorena ja sopivassa elämänvaiheessa konemusiikkikulttuuriin kiinnittyminen on johtanut pysyvämpään vaikutukseen elämänkulussa.

Seppälä on kirjoittanut vuonna 2000, että helsinkiläinen teknoyleisö koostui erityisesti teknologiasta ja sen kehityksestä kiinnostuneista pojista, yöelämän yleisistä suurkuluttajista, ihmisistä LGBT-piireistä ja trendien ja estetiikan parissa työskentelevistä (kampaajat, vaателиikkeen työntekijät) ja koulunsa päättäneistä 18-vuotiaista itseään etsivistä nuorista. Mukana oli myös erilaisissa pätkätoissa toimivia ja niin sanotusti syrjäytyneitä – tai syrjään hypänneitä – joiden elämä keskittyi ainoastaan

---

<sup>383</sup> Clausen 1998, 204.

<sup>384</sup> Arnett 2000, 471.

<sup>385</sup> Häkkinen 2012, 380.

kyseiseen alakulttuuriin. Tekno- ja ravekulttuurin edustajan asema yhteiskunnassa ei siis ollut Seppälän mukaan yhtenäinen: enemmistössä olivat erityisen hyvin menestyvät, vähemmistössä yhteiskunnan ulkopuolella elävät. Yhteisinä nimittäjinä olivat kuitenkin uusien, ns. tietoyhteiskuntaan liittyvien alojen ja viestinnän sekä estetiikka-alojen runsas edustus, ja toisaalta perinteisten ammattien vähyys. Kulttuurin syntyminen loi myös uusia kulttuurin ja vapaa-ajan markkinoilla toimivia ammattiryhmiä, kuten DJ:t, tapahtumanjärjestäjät ja graafiset suunnittelijat.<sup>386</sup>

Tämän tutkielman haastateltavien urapolut ovat olleet varsin moninaisia. Useiden haastateltavien urapolut kiinnittyvät luovaan alaan, jossa vallitsevassa työkulttuurissa havaittiin olleen yhteys myös konemusiikkikulttuurin sisällä vallinneisiin toimintatapoihin. Kaksi haastateltavaa kiinnittyi Seppälän esittämän kaltaisiin uusiin, ”suoraan” konemusiikkikulttuurin kautta syntyneisiin kulttuurin ja vapaa-ajan markkinoilla toimiviin ammattiryhmiin. *Tuottajan* roolin rakentumisessa näkyy olennaisella tavalla myös historiallisen ajan ja paikan merkitys: sen, että he sattuiivat olemaan mukana skenessä sen varhaisvaiheessa, voi katsoa osittain vaikuttaneen heidän DIY-uriensa vakiintumiseen. ”Piirit” olivat 1990-luvun alkupuolella niin pienet, että haastateltavat kokivat oikeisiin ihmisiin tutustumisen melko helppona, jos vain oli säännöllisesti ”oikeassa paikassa oikeaan aikaan”. Nykyään sisäpiiriin pääseminen, puhumattakaan uran muodostamisesta, on varmasti haasteellisempaa. Thornton on tuonut esiin, että juuri DJ:t ja tapahtumanjärjestäjät ovat keskeisessä roolissa skenen sisäisen alakulttuurisen pääoman määrittelyssä.<sup>387</sup>

Anni Vilkkonen on esittänyt, että myöhäismodernissa yhteiskunnassa yksilöllistyminen ja yhteiskunnassa tapahtuneet muutokset ovat vaikuttaneet institutionaalisen elämäntavan mallin murtumiseen.<sup>388</sup> Tämän tutkielman haastateltavien urapolut kertovat myös osaltaan institutionaalisen elämäntavan mallin murenemisestä sekä ”sirpaleisten” työurien yleistymisestä ja työelämän muuttumisesta epävarmemmaksi. Toisaalta yhteiskunnan yksilöllistymisen ja muuttuneiden ikäodotusten voi katsoa mahdollistavan ”vaihtoehtoisten” urapolkujen rakentamisen ja erilaisten elämän suuntien kokeilun myös myöhemmällä iällä. Haastateltavien kokemukset kertovat myös siitä, että työ ei ole ihmisten elämässä enää ainoa elämään

---

<sup>386</sup> Seppälä 2000, 23; 72.

<sup>387</sup> Thornton 1995, 12.

<sup>388</sup> Vilkkonen 2000, 74–85.

merkityksellisyttä luova elementti, vaan erilaiset, aikaisemmin nuoruuteen kytketyt ilmiöt saatetaan kokea merkittävinä myös ikääntyessä.

Erityisesti *yleisöön* kuuluvien haastateltavien kokemukset vastaavat myös Bennettin tulkintaa siitä, että musiikin, musiikkikulttuurin ja alakulttuurisen osallistumisen merkityksen säilyminen elämänculussa myös nuoruuden jälkeen ei edellytä siirtymistä kulttuurin tuottajaksi.<sup>389</sup> Toisaalta myös *tuottajien* kertomuksissa konemusiikkikulttuuriin piirissä nuoruudessa hankitut musiikilliset avainkokemukset<sup>390</sup> näyttäytyvät kokemuksina, joihin he referoivat edelleen ja jotka osaltaan perustelevat sitä, miksi he kokevat konemusiikkikulttuurin edelleen merkityksellisenä. Edelleen skenessä aktiiviset haastateltavat artikuloivat kulttuurin merkitystä elämässään näihin kokemuksiin kiinnittyvän muistipääoman kautta.

Sosiaalista sukupolvea, eli ikäkohorttia pidetään eräänä keskeisenä sosiaalisen kiinnittymisen muotona. Tämän tutkielman haastateltavat ovat suunnilleen saman ikäisiä ja jakavat näin yhteisen kokemusmaailman yhteiskunnassa.<sup>391</sup> Sukupolvikatsauksesta riippuen voi haastateltavien ikäryhmän katsoa kiinnittyvän ensimmäiseen aidosti kaupunkilaiseen urbaanisukupolveen Suomessa,<sup>392</sup> X-sukupolveen, jonka elämää määrittelevät joustavuus, muutoshalukkuus, yksilöllisyys ja elämän epävarmuus,<sup>393</sup> tai – riippuen siitä, joutuiko 1990-luvun laman koettelemaksi – joko lamasukupolveen<sup>394</sup> tai hyvinvoinnin sukupolveen<sup>395</sup>. Selvää on, että saman ikäryhmän sisällä on erilaisia sukupolvikokemuksia. Myös konemusiikkikulttuuria voi ilmiöiden kokeneiden ihmisten elämänculuissa pitää vähintään yhtenä sukupolvikokemuksen elementtinä, sillä se kietoutui vahvasti myös aikakauden muihin ilmiöihin ja arvomaailman muutokseen.

Tarkasteltaessa konemusiikkikulttuuriin osallistumisen *vaikutusta* haastateltavien myöhempään elämään on otettava huomioon myös elämänculun kumuloituva luonne: osallistuminen musiikkikulttuuriin ei ole muusta elämästä irrallista, ja haastateltavien tämänhetkiseen elämäntilanteeseen ovat vaikuttaneet myös kaikki muut elämäncokemukset, joita haastatteluissa käsiteltiin varsin vaihtelevasti. Tutkielman tarkoituksena ei kuitenkaan ole ollut esittää kausaalisia syy-seuraussuhteita

---

<sup>389</sup> Bennett 2013.

<sup>390</sup> Green 2016.

<sup>391</sup> Alwin & McCammon 2004.

<sup>392</sup> Häkkinen 2013.

<sup>393</sup> Coupland 1991.

<sup>394</sup> Ks. esim. Idman 2012.

<sup>395</sup> Hoikkala & Paju 2008.

vaan haastateltavien omia tulkintoja siitä, mitä he kokivat merkityksellisenä käsiteltävän aiheen kannalta.

### ***Sukupuoli ja seksuaalisuus***

Resurssien puutteen vuoksi analyysissa ei käsitelty sukupuoleen liittyviä teemoja erityisen systemaattisesti, vaikka alun perin yhtenä tutkimuskysymyksenä ja kiinnostuksenkohteena oli se, miten sukupuoli määrittelee haastateltavien kokemuksia konemusiikkikulttuurista. Keskeinen sukupuoleen liittyvä havainto aineistosta oli, että sekä naiseksi että mieheksi sukupuolensa ilmoittaneet haastateltavat ovat kokeneet skenen pääasiallisesti varsin tasa-arvoisena, vaikka tiedostavatkin miesten enemmistön sekä yleisössä että DJ-puolella. Paul toi haastattelussa esiin varsin syvälle juurtuneet sukupuolittuneet rakenteet erityisesti DJ-kulttuurissa, jotka johtavat usein miesten helpompaan etenemiseen DJ:n uralla. Hän kuitenkin toi esiin myös viime vuosina konemusiikkikulttuurin sisällä voimakkaasti lisääntyneen tietoisuuden asian suhteen. Helsingin Sanomissa julkaistiin toukokuussa 2020 20-vuotisen uran tehneen suomalaisen house-DJ:n Milla Lehdon haastattelu, joka kertoo aiheen ajankohtaisuudesta. Haastattelussa tuodaan esiin, että Lehto on yksi ainoista naispuolisista DJ-esikuvista suomalaisessa konemusiikkikulttuurissa.<sup>396</sup>

Myös Farrugia on tuonut esiin DJ-kulttuurin homososiaaliset elementit, joilla hän viittaa kulttuurin naisia marginalisoiviin sisäänrakennettuihin verkostoihin. Farrugian mukaan naisten tanssilattialla kokema vapaus ei ulotu DJ-kulttuuriin tai musiikin tuotantoon.<sup>397</sup> Tämän tutkielman aineistolla ei kuitenkaan voida ottaa kantaa helsinkiläisen konemusiikkikulttuurin ”todelliseen” sukupuolten väliseen tasa-arvoon tai mahdollisiin epätasa-arvoisuutta tuottaviin rakenteisiin. Kiinnostavaa on, että haastatellut naiset tuottivat myös itse sukupuolittunutta puhetta, mikä saattaa kieliä syvälle juurtuneista sukupuolittuneista toimintatavoista konemusiikkikulttuurin sisällä. Sukupuolittunut puhe liittyi erityisesti teknon ja sen tekemiseen ja soittamiseen liittyvän teknologian maskuliiniseen ”luonteeseen”, miesten syvällisempään ”vihkiytyneisyyteen” kulttuurin sisällä sekä naisten ”erityiskohteluun”. Onkin vaikea kuvitella, ettei naisiesimerkkien puutteella olisi ollut mitään vaikutusta siihen, etteivät esimerkiksi Monika ja Caroline alkaneet ikinä soittaa levyjä, vaikka he harkitsivat sitä ja heillä oli paljon alakulttuurista pääomaa.

---

<sup>396</sup> Aaltonen 2020.

<sup>397</sup> Farrugia 2012, 33.

Kiinnostavaa olisi analysoida tarkemmin myös sitä, liittykö konemusiikkikulttuuriin liittyvään juhlimisen tapaan enemmän stigmaa juuri naisten kohdalla myös Suomen ja Helsingin kontekstissa ja peilata tulosta esimerkiksi kanadalaisten ravekulttuuriin osallistuneiden naisten kokemuksia tutkineen Julie Gregoryn tutkimukseen. Tutkimuksen mukaan haastatellut naiset perustelivat jättäytymistään raveskenestä normatiivisilla sukupuoleen ja ikään liittyvillä diskursseilla: naisten nähtiin miehiin verrattuna ”ikäntyvän huonosti” skenessä, eikä naisen kehon nähty enää tietyn iän jälkeen sopivan monien aktiiviseen ravekulttuuriin osallistumiseen liitettyjen seikkojen yhteyteen (esimerkiksi huumeiden viihdekäyttö, tanssiminen ja tietty pukeutumistyyli).<sup>398</sup> Osa tämän tutkielman haastateltavista suhtautui omaan nuoruudessa tapahtuneeseen huumeiden viihdekäyttöön ristiriitaisesti siksi, koska he pelkäsivät leimautuvansa Suomessa vallitsevan huumeidenkäyttöön liittyvän tabun vuoksi. Aineisto ei kuitenkaan taipunut sukupuolinäkökulman systemaattiseen tarkasteluun tämän teeman kohdalla.

Tutkielmassa ei käsitelty myöskään eri seksuaalisuuksien ilmenemistä helsinkiläisessä konemusiikkikulttuurissa. Kansainvälisesti klubikulttuuri on lähtöisin LGBT-piireistä, joilla on myös helsinkiläisessä klubiskenessä ollut merkittävä rooli. Tutkielman haastateltavista Jesse on ollut aktiivinen erityisesti queer-klubikulttuurissa, minkä voi katsoa myös vahvasti määritelleen hänen kokemuksiaan. Valitettavasti tämä teema jäi resurssien puutteen vuoksi puuttumaan analyysistä lähes kokonaan.

## 7.2 Tutkimusprosessin arviointi

Elämäntarinahaastattelu, elämänkulkuanalyysi ja Grounded Theory aineistonkeruu- ja analyysitapoina sopivat sovellettuina hyvin tämän tutkielman tutkimusmenetelmiksi. Haastatteluaineiston avulla päästiin käsiksi yksilöllisen elämän säännönmukaisuuksiin haastateltavien oman äänen ja omakohtaisen kokemuksen kautta ilman tarkasti ennalta määriteltyä rakennetta.<sup>399</sup> Tutkielman yhtenä haasteena oli haastattelujen tekemisen ja niiden systemaattisen analyysin välillä kulunut pitkä aika, noin kaksi vuotta. Onkin otettava huomioon, että haastattelut perustuvat heidän elämäntilanteeseensa haastattelun tekohetkellä, josta käsin he rakensivat kertomuksensa. Myös analyysi perustuu siis haastateltavien kokemuksiin noin kaksi vuotta sitten. Grounded Theory tutkimusmenetelmänä perustuu ihannetapauksessa aineiston samanaikaiseen keruuseen

---

<sup>398</sup> Gregory 2012.

<sup>399</sup> Ks. esim. Charmaz 2006, 29; Atkinson 1998, 5; Clausen 1998.

ja analyysiin. Se mahdollistaa uuden aineiston keräämisen, jotta analyysin varhaisvaiheessa nouseviin mahdollisiin aukkoihin ja kysymyksiin pystyttäisiin reagoimaan ja vastaamaan.<sup>400</sup> Analyysin edetessä kävi selväksi, että haastatteluaineistossa oli aukkoja, joiden paikkaamiseen ei ajan ja resurssien puutteen vuoksi enää kyetty. Olin kehittänyt haastattelurunkoa jokaisen haastattelun jälkeen, mutta joistain haastatteluista nousi vasta analyysivaiheessa esiin teemoja, joiden käsittely myös muiden haastateltavien kanssa olisi ollut hyödyllistä.

Myös elämäntulkuanalyysin tulkintakehyksen kokonaisvaltaisuus osoittautui tutkimusprosessin aikana haasteeksi. Elämäntulun kumuloituvuuden periaate huomioiden on perusteltua olettaa, että esimerkiksi haastateltavien lapsuuden ja varhaisnuoruuden kokemukset ja olosuhteet ovat yhteydessä siihen, miksi ja miten he päätyivät konemusiikkikulttuurin pariin ja myös millaisiksi heidän myöhemmän elämänsä kokemukset muotoutuivat. Lapsuuteen liittyvien teemojen systemaattinen käsittely olisi tosin laajentanut analyysia huomattavasti. Se, mitkä tekijät lapsuudessa ja varhaisnuoruudessa ovat johtaneet siihen, että konemusiikin pariin on päädytty, voidaan nähdä myös jatkotutkimuksen aiheena. Myös esimerkiksi 1990-luvun laman vaikutusta haastateltavien elämäntulkuihin olisi voitu käsitellä systemaattisemmin.

---

<sup>400</sup> Charmaz 2006, 2–3; 5–6.



## Lähteet ja kirjallisuus

### Tutkimusaineisto

#### Haastattelut

M1970a (Sven). Mies, s. 1970. Haastateltu 22.2.2018 Helsingissä, haastattelija RK.

M1970b (Jesse). Mies, s. 1970. Haastateltu 26.3.2018 Helsingissä, haastattelija RK.

N1973a (Monika). Nainen, s. 1973. Haastateltu 22.3.2018 Helsingissä, haastattelija RK.

N1973b (Ellen). Nainen, s. 1973. Haastateltu 3.4.2018 Helsingissä, haastattelija RK.

M1974 (Robert). Mies, s. 1974. Haastateltu 15.3.2018 Helsingissä, haastattelija RK.

N1976 (Caroline). Nainen, s. 1976. Haastateltu 6.3.2018 Helsingissä, haastattelija RK.

M1977 (Paul). Mies, s. 1977. Haastateltu 17.5.2018 Helsingissä, haastattelija RK.

#### City-lehti 1986–1997

Enbom, Peggy: Yön kasvot. *City* 1988:15.

Kivelä, Kari: Kuinka ravintolat löysivät uuden keskiluokan. *City* 1986:3.

Kivelä, Kari: City on Helsingin henki. *City* 1986:1.

Seppänen, Juhani: Valot Berliinin. *City* 1988:10.

#### Elektroniset lähteet ja sanoma- ja aikakauslehtiartikkelit

Aaltonen, Mikko: Milla Lehdon dj-ura alkoi 20 vuotta sitten amuseitsemältä soitettulla keikalla – Suomalaiset klubikävijät ovat aivan erilaisia kuin muualla, alan konkari sanoo. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006499924.html>. *Helsingin Sanomat* 8.5.2020. Viitattu 15.5.2020.

Jakamistalous – mitä se on? <https://jakamistalous.fi/mita-on-jakamistalous/>. Viitattu 9.6.2020.

Kling, Joni: Teknon loputon liike Helsingissä – illat ovat harrastelijoille, aamut ammattilaisille. <https://www.rumba.fi/artikkelit/teknon-loputon-liike-helsingissa-illat-ovat-harrastelijoille-aamut-ammattilaisille/>. *Rumba* 11.7.2017. Viitattu 15.6.2020.

Mattlar, Mikko: Tapani Ripatti, 70, soitti diskomusiikkia radiossa vuosikymmenien ajan, Darudekin lähetti hänelle demonsa. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006360922.html>. *Helsingin Sanomat* 3.1.2020.

STT Info: Helsinki Clubbing -näyttely avautuu Helsingin kaupunginmuseossa. <https://bit.ly/2N7KG3b>. 7.3.2018. Viitattu 10.5.2020.

Tilastokeskus: Oppilaitoksista valmistuneiden nuorten työttömyys vähentynyt.  
<https://www.stat.fi/ajk/tiedotteet/v96/leh80.html>. 29.5.1995. Viitattu 10.6.2020.

Wilska, Terhi-Anna: Syntyykö nyt uusi lamasukupolvi?  
<https://www.is.fi/taloussanomat/oma-raha/art-2000001686107.html>  
*Taloussanomat* 21.9.2010. Viitattu 9.6.2020.

### **Videot ja radio-ohjelmat**

Lehtinen, Erkki & Mattlar, Mikko (toim.): *Stadin teknohistoria*. 13 osaa. Radio Helsinki 2016.

Railo, Matthias & Lehtinen, Erkki: *Suomen ravekulttuurin historia*. 6 osaa. Basso Media 2011 <https://bit.ly/2yIyuCz>. Viitattu 10.5.2020.

### **Kirjallisuusluettelo**

Aapola, Sinikka & Kaarninen, Mervi (toim.): *Nuoruuden vuosisata : suomalaisen nuorison historia*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2003a.

Aapola, Sinikka & Kaarninen, Mervi: Näkökulmia suomalaisen nuoruuden ja nuorison historiaan – Johdanto. Teoksessa: *Nuoruuden vuosisata : suomalaisen nuorison historia* (toim. Aapola, Sinikka & Kaarninen, Mervi). Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2003b.

Abrams, Lynn: *Oral History Theory*. Routledge, New York 2010.

Ahola, Eija: *Happy hours : uuden keskiluokan ravintolaelämää*. Hanki ja jää, Helsinki 1989.

Aittoniemi, Toni: *Cultural and Musical Dimensions of Goa Trance and Early Psychedelic Trance in Finland : the history, translation and localization of an internationally mobile electronic dance-music scene*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, humanistinen tiedekunta 2012.

Ala-Harja, Päivi: *Tekno ja teknokulttuuri. Uuden tanssimusiikin tarkastelua moderni/postmoderni-keskustelun ja nuorisotutkimuksen valossa*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto, sosiologian ja sosiaalipsykologian laitos 1997.

Alwin, Duane F. & McCammon, Ryan J.: Generations, Cohorts, and Social Change. Teoksessa: *Handbook of the Life Course* (toim. Mortimer, Jeylan T. & Shanahan, Michael J.). Springer, New York 2004.

- Anz, Philipp & Meyer, Arnold: Die Geschichte von Techno. Teoksessa: *Techno* (toim. Anz, Philipp & Walder, Patrick). Überarbeitete Taschenbuchausgabe. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1999.
- Anz, Philipp & Walder, Patrick (toim.): *Techno*. Überarbeitete Taschenbuchausgabe. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1999.
- Arnett, Jeffrey Jensen: Emerging Adulthood: A Theory of Development from the Late Teens Through the Twenties. *American Psychologist* 2000:55(5).
- Atkinson, Robert: *The life story interview*. Sage, Thousand Oaks, CA 1998.
- Baker, Sarah & Robards, Brady & Buttigieg, Bob (toim.): *Youth Cultures and Subcultures: Australian Perspectives*. Ashgate, Australia 2015.
- Bennett, Andy: Youth, Music and DIY Careers. *Cultural Sociology* 2018a:12(2).
- Bennett, Andy: Conceptualising the Relationship Between Youth, Music and DIY Careers: A Critical Overview. *Cultural Sociology* 2018b:12(2).
- Bennett, Andy: Popular music scenes and aging bodies. *Journal of Aging Studies* 2018c:45.
- Bennett, Andy: 'Speaking of Youth Culture': A Critical Analysis of Contemporary Youth Cultural Practice. Teoksessa: *Youth Cultures, Transitions, and Generations: Bridging the Gap in Youth Research* (toim. Woodman, Dan & Bennett, Andy). Palgrave MacMillan, New York 2015.
- Bennett, Andy: *Music, Style and Aging : Growing Old Disgracefully?* Temple University Press, Philadelphia 2013.
- Bennett, Andy: The post-subcultural turn: some reflections 10 years on. *Journal of Youth Studies* 2011:14(5).
- Bennett, Andy: *Popular Music and Youth Culture*. MacMillan Press, London 2000.
- Bennett, Andy: Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste. *Sociology* 1999:33(3).
- Bennett, Andy & Hodkinson, Paul (toim.): *Ageing and Youth Cultures : Music, Style and Identity*. Bloomsbury Academic, London 2012.
- Bennett, Andy & Hodkinson, Paul: Introduction. Teoksessa: *Ageing and Youth Cultures: Music, Style and Identity* (toim. Bennett, Andy & Hodkinson, Paul). Bloomsbury Academic, London 2012.
- Bennett, Andy & Rogers, Ian: *Popular Music Scenes and Cultural Memory*. Palgrave MacMillan, London 2016.

- Blackman, Shane: Subculture Theory: An Historical and Contemporary Assessment of the Concept for Understanding Deviance. *Deviant Behavior* 2014:35(6).
- Bourdieu, Pierre: *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Routledge & Kegan Paul, London 1984.
- Buchmann, Marlis: *The Script of Life in Modern Society: Entry into Adulthood in a Changing World*. The University of Chicago Press 1989.
- Bytheway, Bill & Keil, Teresa & Allatt, Patricia & Bryman, Alan (toim.): *Becoming and Being Old*. Sage, London 1989.
- Charmaz, Kathy: *Constructing Grounded Theory. A Practical Guide Through Qualitative Analysis*. Sage, London 2006.
- Clausen, John A.: Life Reviews and Life Stories. Teoksessa: *Methods of Life Course Research. Qualitative & Quantitative Approaches* (toim. Giele, Janet Z. & Elder, Glen H. Jr.). Sage, London 1998.
- Cohen, Stanley: *Folk Devils and Moral Panics*. MacGibbon and Kee Ltd, London 1972.
- Coupland, Douglas: *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*. St Martins Press, New York 1991.
- Du Bois-Reymond, Manuela: 'I Don't Want to Commit Myself Yet': Young People's Life Concepts. *Journal of Youth Studies* 1998:1(1).
- Elder, Glen H. Jr. & Giele, Janet Z. (toim.): *The Craft of Life Course Research*. Guilford Press, New York & London 2009a.
- Elder, Glen H. Jr. & Giele, Janet Z.: Life Course Studies: An Evolving Field. Teoksessa: *The Craft of Life Course Research* (toim. Elder, Glen H. Jr. & Giele, Janet Z.). Guilford Press cop., New York & London 2009b.
- Elder, Glen H. Jr. & Johnson, Monica Kirkpatrick & Crosnoe, Robert: The Emergence and Development of the Life course Theory. Teoksessa: *Handbook of the Life Course* (toim. Mortimer, Jeylan T. & Shanahan, Michael J.). Springer, New York 2004.
- Estola, Eila & Uitto, Minna & Syrjälä, Leena: Elämäkertahaastattelu. Teoksessa: *Tutkimushaastattelun käsikirja* (toim. Hyvärinen, Matti & Nikander, Pirjo & Ruusuvaori, Johanna). Vastapaino, Tampere 2017.
- Farrugia, Rebekah: *Beyond the Dance Floor: Female DJs, Technology and Electronic Dance Music*. The University of Chicago Press 2012.
- Featherstone, Mike & Hepworth, Mike: Ageing and Old Age: Reflections on the Postmodern Life Course. Teoksessa: *Becoming and Being Old* (toim.

- Bytheway, Bill & Keil, Teresa & Allatt, Patricia & Bryman, Alan). Sage, London 1989.
- Fingerroos, Outi & Haanpää, Riina & Heimo, Anne & Peltonen, Ulla-Maija (toim.): *Muistitietotutkimus. Metodologisia kysymyksiä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2006.
- Fingerroos, Outi & Haanpää, Riina: Muistitietotutkimuksen ydinkysymyksiä. Teoksessa: *Muistitietotutkimus. Metodologisia kysymyksiä* (toim. Fingerroos, Outi & Haanpää, Riina & Heimo, Anne & Peltonen, Ulla-Maija). Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2006.
- George, Linda K. Conceptualizing and Measuring Trajectories. Teoksessa: *The Craft of Life Course Research* (toim. Elder, Glen H. Jr. & Giele, Janet Z.). Guilford Press, New York & London 2009.
- Giele, Janet Z. & Elder, Glen H. Jr. (toim.): *Methods of Life Course Research. Qualitative & Quantitative Approaches*. Sage, London 1998.
- Giele, Janet Z. & Elder, Glen H. Jr.: Life Course Research: Development of a Field. Teoksessa: *Methods of Life Course Research. Qualitative & Quantitative Approaches* (toim. Giele, Janet Z. & Elder, Glen H. Jr.). Sage, London 1998.
- Glaser, Barney G. & Strauss, Anselm L.: *The Discovery of Grounded Theory : Strategies for Qualitative Research*. Aldine de Gruyter cop., New York 1999 (ensimmäinen painos 1967).
- Gordon, Alastair: Subcultural Entrance Practices in UK Punk Culture, 1976–2001. Teoksessa: *Subcultures, Popular Music and Social Change* (toim. Osgerby, William). Cambridge Scholars Publishing 2014.
- Green, Ben: ‘I Always Remember That Moment’: Peak Music Experiences as Epiphanies. *Sociology* 2016:50(2).
- Gregory, Julie: Ageing Rave Women’s Post-Scene Narratives. Teoksessa: *Ageing and Youth Cultures : Music, Style and Identity* (toim. Bennett, Andy & Hodgkinson, Paul). Bloomsbury Academic, London 2012.
- Griffin, Christine Elizabeth: The trouble with class: researching youth, class and culture beyond the ‘Birmingham School’. *Journal of Youth Studies* 2011:14(3).
- Gronow, Pekka, Lindfors, Jukka & Nyman, Jake (toim.): *Suomi soi : 2, Rautalangasta hiphopiin*. Tammi, Helsinki 2004.

- Grönholm, Pertti: Tanssia maailmanlopun tunnelmissa – rave-juhlat ja tekno tainnuttavat desibeleillä. Teoksessa: *Tekno : digitaalisen tanssimusiikin historia, filosofia ja tulevaisuus* (toim. Inkinen, Sam). Karisto Oy, Hämeenlinna 1994.
- Haapala, Pertti: Suomalainen rakennemuutos. Teoksessa: *Historiallinen käänne : johdatus pitkän aikavälin historian tutkimukseen* (toim. Saari, Juho). Gaudeamus, Helsinki 2006.
- Haapanen, Pekka: *Vinyylit, läppärit ja aidot DJ:t : Teknologian, autenttisuuden ja sukupuolen merkityksiä turkulaisessa DJ-kulttuurissa*. Pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto, humanistinen tiedekunta 2019.
- Haenfler, Ross: The Entrepreneurial (Straight) Edge: How Participation in DIY Music Cultures Translates to Work and Careers. *Cultural Sociology* 2018:12(2).
- Hall, Stuart & Jefferson, Tony (toim.): *Resistance Through Rituals : Youth Subcultures in Post-War Britain*. Hutchinson & Co., London 1976.
- Heikkinen, Eino & Tuomi, Jouni (toim.): *Suomalainen elämäntutkimus*. Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki 2000.
- Heiskala, Risto: Sosiaaliset innovaatiot ja hegemonisten mallien muutokset: kuinka tulkita Suomen 1990-luvun murrosta? Teoksessa: *Uusi jako: Miten Suomesta tuli kilpailukyky-yhteiskunta?* (toim. Heiskala, Risto & Luhtakallio, Eeva). Gaudeamus, Helsinki 2006.
- Heiskala, Risto & Luhtakallio, Eeva (toim.): *Uusi jako: Miten Suomesta tuli kilpailukyky-yhteiskunta?* Gaudeamus, Helsinki 2006.
- Heiskanen, Ilkka & Mitchell, Ritva: *Lättähatuista punkkareihin : suomalaisen valtakulttuurin ja nuorisokulttuurien kohtaamisen kolme vuosikymmentä*. Otava, Helsinki 1985.
- Helanko, Rafael: *Turun poikasakit : sosiologinen tutkimus 9-16-vuotiaitten poikien spontaanisista ryhmistä vv 1944-1951*. Turun yliopisto 1953.
- Hesmondhalgh, David: *The Cultural Industries*. Sage, London 2002.
- Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena: *Tutkimushaastattelu : teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki University Press 2000.
- Hodkinson, Paul: Family and Parenthood in an Ageing 'Youth' Culture: A Collective Embrace of Dominant Adulthood? *Sociology* 2012:47(6).
- Hodkinson, Paul: 'Insider Research' in the Study of Youth Cultures. *Journal of Youth Studies* 2005:8(2).

- Hoikkala, Tommi: *Katoaako kasvatus, himmeneekö aikuisuus? : aikuistumisen puhe ja kulttuurimallit*. Gaudeamus, Helsinki 1993.
- Hoikkala, Tommi: *Nuorisokulttuurista kulttuuriseen nuoruuteen*. Gaudeamus, Helsinki 1989.
- Hoikkala, Tommi & Paju, Petri: Entä nuoremmat sukupolvet? Sukupolvitutkimus ja nuorisopolitiikka. Teoksessa: *Kenen sukupolveen kuulut? Suurten ikäluokkien tarina* (toim. Purhonen, Semi & Hoikkala, Tommi & Roos, J.P.). Gaudeamus, Helsinki 2008.
- Hollands, Robert: Divisions in the Dark: Youth Cultures, Transitions and Segmented Consumption Spaces in the Night-time Economy. *Journal of Youth Studies* 2002:5(2)
- Hyvärinen, Matti: Haastattelun maailma. Teoksessa: *Tutkimushaastattelun käsikirja* (toim. Hyvärinen, Matti & Nikander, Pirjo & Ruusuvuori, Johanna). Vastapaino, Tampere 2017.
- Hyvärinen, Matti & Nikander, Pirjo & Ruusuvuori, Johanna (toim.): *Tutkimushaastattelun käsikirja*. Vastapaino, Tampere 2017.
- Häkkinen, Antti: Suomalaiset sukupolvet, elämänkulku ja historia – Sukupolvesta sukupolveen. Teoksessa: *Sosiaalinen albumi : elämäntavat sukupolvien murroksissa* (toim. Häkkinen, Antti & Puuronen, Anne & Salasuo, Mikko & Ojajärvi, Anni). Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura, Helsinki 2013.
- Häkkinen, Antti: Johan Adolf Kock, elämänkulkuanalyysi ja historia. *Historiallinen Aikakauskirja* 2012:4.
- Häkkinen, Antti & Salasuo, Mikko (toim.): *Salattu, hävetty, vaiettu : miten tutkia piilossa olevia ilmiöitä*. Vastapaino, Tampere 2015.
- Häkkinen, Antti & Puuronen, Anne & Salasuo, Mikko & Ojajärvi, Anni (toim.): *Sosiaalinen albumi : elämäntavat sukupolvien murroksissa*. Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura, Helsinki 2013.
- Häkkinen, Antti & Salasuo, Mikko & Ojajärvi, Anni & Puuronen, Anne: Johdanto. Teoksessa: *Sosiaalinen albumi : elämäntavat sukupolvien murroksissa* (toim. Häkkinen, Antti & Puuronen, Anne & Salasuo, Mikko & Ojajärvi, Anni). Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura, Helsinki 2013.
- Hänninen, Juho: *The Four Stages of a DIY Career: The Life Courses and Careers of Youth Culture Practitioners from Lepakkoluola and the Helsinki Scene of*

- the Early 1980s*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, valtiotieteellinen tiedekunta 2019.
- Härkönen, Sampo-Jaakko: *Mustien konerytmien mairinnousu : afroamerikkalaisen rytmimusiikin uudet tyylilajit kotimaisissa populaarimusiikin aikakauslehdissä ja levymyyntitilastoissa 1987–1992*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, valtiotieteellinen tiedekunta 2008.
- Idman, Mika: Sukupolvien väliset palkkaerot ovat vähäisiä. *Hyvinvointikatsaus* 2012:1.
- Inkinen, Sam (toim.): *Tekno : digitaalisen tanssimusiikin historia, filosofia ja tulevaisuus*. Karisto Oy, Hämeenlinna 1994.
- Inkinen, Sam & Romano, Bello: Suomi-teknon lyhyt historia. Teoksessa: *Tekno : digitaalisen tanssimusiikin historia, filosofia ja tulevaisuus* (toim. Inkinen, Sam). Karisto Oy, Hämeenlinna 1994.
- Isokangas, Antti & Karvala, Kaappo & von Reiche, Markus: *City on sinun : kuinka uusi kaupunkikulttuuri tuli Helsinkiin*. Tammi, Helsinki 2000.
- Jones, Alan & Kantonen, Jussi: *Saturday Night Forever : The Story of Disco*. Mainstream Publishing Company, Edinburgh 1999.
- Kangas, Ilkka & Nikander, Pirjo (toim.): *Naiset ja ikääntyminen*. Gaudeamus, Helsinki 1999.
- Kinnunen, Kalle (toim.): *Kone-Suomi*. Khaos Publishing, Helsinki 2017.
- Kinnunen, Kalle: Esipuhe : Tämä moderni maailma. Teoksessa: *Kone-Suomi* (toim. Kalle Kinnunen). Khaos Publishing, Helsinki 2017.
- Kok, Jan: Principles and Prospects of the Life Course Paradigm. *Annales de démographie historique* 2007:1(113).
- Kokkonen, Roosa: *Tekno- ja ravekulttuurin synty ja vakiintuminen Helsingissä: Nuorisokulttuurisen transitiovaiheen ja kokemuksellisuuden diskurssit City-lehdessä 1988–1993*. Kandidaatintutkielma. Helsingin yliopisto, valtiotieteellinen tiedekunta 2016.
- Koponen, Juuso: Tranceräjähdys. Teoksessa: *Kone-Suomi* (toim. Kalle Kinnunen). Khaos Publishing, Helsinki 2017.
- Kortteinen, Matti: *Lähiö : tutkimus elämäntapojen muutoksesta*. Otava, Helsinki 1982.
- Kuljuntausta, Petri: *First Wave : a Microhistory of Early Finnish Electronic Music*. Like, Helsinki 2008.
- Lehtinen, Erkko: Olipa kerran Turussa. Teoksessa: *Kone-Suomi* (toim. Kalle Kinnunen). Khaos Publishing, Helsinki 2017a.



- Lehtinen, Erkki: Leena Lehtinen, teknon ääni radiossa. Teoksessa: *Kone-Suomi* (toim. Kalle Kinnunen). Khaos Publishing, Helsinki 2017b.
- Lähteenmaa, Jaana: *Hip-hoppareita, lähiöläisiä ja kultturelleja : nuorisoryhmistä 80-luvun lopun Helsingissä*. Helsingin kaupunki, nuorisoasiainkeskus 1991.
- Malbon, Ben: *Clubbing: Dancing, Ecstasy and Vitality*. Routledge, London 1999.
- Mattila, Ilkka: Diskosta danceen. Teoksessa: *Suomi soi 2 : rautalangasta hiphopiin* (toim. Gronow, Pekka, Lindfors, Jukka & Nyman, Jake). Tammi, Helsinki 2004.
- Mattlar, Mikko: *Synteettinen Suomi : syntetisaattorimusiikin tekijöitä Suomessa 1970- ja 1980-luvuilla*. Svart Publishing, Turku 2019.
- Mattlar, Mikko: Kummisedät. Teoksessa: *Kone-Suomi* (toim. Kinnunen, Kalle). Khaos Publishing, Helsinki 2017a.
- Mattlar, Mikko: *Stadin diskohistoria : diskoja, tiskijukkaa ja varhaista dj-kulttuuria Helsingin seudulla 1966–1988*. Helsinki 2017b.
- Mattlar, Mikko: *Monotonista jankutusta ja kiehtovaa rytmiä : elektroninen tanssimusiikki eli tekno ja house 1980- ja 1990-luvun vaihteen suomalaisissa rocklehdissä*. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto, viestintätieteiden laitos 2008.
- McKay, George (toim.): *DiY Culture: Party and Protest in Nineties Britain*. Verso, London 1998.
- McKay, George: DIY culture: Notes towards an intro. Teoksessa: *DiY Culture: Party and Protest in Nineties Britain* (toim. McKay, George). Verso, London 1998.
- McNeill, J.R. & McNeill, William H.: *Verkottunut ihmiskunta* (suom. Natasha Vilokkinen). Vastapaino, Tampere 2011.
- McRobbie, Angela & Garber, Jenny: Girls and subcultures. Teoksessa: *Resistance Through Rituals : Youth Subcultures in Post-War Britain* (toim. Hall, Stuart & Jefferson, Tony). Hutchinson & Co., London 1976.
- Mikkola, Jukka: Kaislikossa suhisee. Teoksessa: *Suomi soi 3 : ääniaalloilta parrasvaloisiin* (toim. Gronow, Pekka, Lindfors, Jukka & Nyman, Jake). Tammi, Helsinki 2005.
- Mortimer, Jeylan T. & Shanahan, Michael J. (toim.): *Handbook of the Life Course*. Springer, New York 2004.

- Muggleton, David: *Inside subculture : the postmodern meaning of style*. Berg, Oxford 2000.
- Muggleton, David & Weinzierl Rupert (toim.): *The Post-subcultures Reader*. Berg, Oxford 2003.
- Muggleton, David & Weinzierl Rupert: What is 'Post-subcultural Studies' Anyway? Teoksessa: *The Post-subcultures Reader* (toim. Muggleton, David & Weinzierl Rupert). Berg, Oxford 2003.
- Mäenpää, Pasi: *Narkissos kaupungissa*. Tammi, Helsinki 2005.
- Nikander, Pirjo: Elämänkaaresta elämänkulkuun: iän muuttuva merkitysmailma. Teoksessa: *Naiset ja ikääntyminen* (toim. Kangas, Ilkka & Nikander, Pirjo). Gaudeamus, Helsinki 1999.
- Osgerby, William (toim.): *Subcultures, Popular Music and Social Change*. Cambridge Scholars Publishing 2014.
- Peipinen, Vesa: *Putkinotkosta Hertsigaan – Oranssi ry:n nuorten toimintakeskukset Helsingissä 1991–2007*. Opinnäytetyö. Humanistinen ammattikorkeakoulu, kansalaistoiminnan ja nuorisotyön koulutusohjelma 2009.
- Peltonen, Matti: *Mikrohistoriasta*. Gaudeamus, Helsinki 1999.
- Peterson, Richard A. & Bennett, Andy (toim.): *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*. Vanderbilt University Press, Nashville 2004.
- Peterson, Richard A. & Bennett, Andy: Introducing Music Scenes. Teoksessa: *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*. Vanderbilt University Press, Nashville 2004.
- Piispa, Mikko & Salasuo, Mikko: *Taiteilijan elämänkulku. Tutkimus nuorista taiteilijoista 2000-luvun Suomessa*. Nuorisotutkimusverkosto / Nuorisotutkimusseura, Helsinki 2014.
- Pini, Maria: *Club Cultures and Female Subjectivity : the Move from Home to House*. Palgrave Macmillan, New York 2001.
- Portelli, Alessandro: Mikä tekee muistitietotutkimuksesta erityisen? Teoksessa: *Muistitietotutkimus. Metodologisia kysymyksiä* (toim. Fingerroos, Outi & Haanpää, Riina & Heimo, Anne & Peltonen, Ulla-Maija). Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2006.
- Purhonen, Semi & Hoikkala, Tommi & Roos, J.P. (toim.): *Kenen sukupolveen kuulut? Suurten ikäluokkien tarina*. Gaudeamus, Helsinki 2008.

- Puuronen, Anne: 1990-luvun lamasukupolvi työnteossa. Teoksessa: *Sosiaalinen albumi: elämäntavat sukupolvien murroksissa* (toim. Häkkinen, Antti & Puuronen, Anne & Salasuo, Mikko & Ojajärvi, Anni). Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura, Helsinki 2013.
- Puuronen, Vesa: *Nuorisotutkimus*. Vastapaino, Tampere 2006.
- Puuronen, Vesa: Pihasakeista alakulttuureihin. Nuorten ryhmätoiminta Suomessa 1900-luvun jälkipuoliskolla. Teoksessa: *Nuoruuden vuosisata : suomalaisen nuorison historia* (toim. Aapola, Sinikka & Kaarninen, Mervi). Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2003.
- Rantanen, Miska: *Lepakkoluola*. WSOY, Porvoo 2000.
- Redhead, Steve: *Subculture to Clubcultures : an Introduction to Popular Cultural Studies*. Blackwell, Oxford 1997.
- Redhead, Steve (toim.): *Rave Off : Politics and deviance in contemporary youth culture*. Avebury, Hants 1993.
- Redhead, Steve: The End of the End-of-the-Century Party. Teoksessa: *Rave Off : Politics and deviance in contemporary youth culture* (toim. Redhead, Steve). Avebury, Hants 1993a.
- Redhead, Steve: The Politics of Ecstasy. Teoksessa: *Rave Off : Politics and deviance in contemporary youth culture* (toim. Redhead, Steve). Avebury, Hants 1993b.
- Reitsamer, Rosa: The DIY Careers of Techno and Drum 'n' Bass DJs in Vienna. *Dancecult* 2011:3(1).
- Reynolds, Simon: *Energy Flash. A Journey Through Rave Music and Dance Culture*. New and Revised Edition. Faber and Faber Ltd, London 2013.
- Roos, J.P.: *Suomalainen elämä. Tutkimus tavallisten suomalaisten elämäkerroista*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1987.
- Roos, J.P.: *Elämäntapaa etsimässä* (toim. Rahkonen, Keijo). Tutkijaliitto, Helsinki 1985a.
- Roos, J.P.: Elämäntapojen tyypeistä elämäkertojen valossa. Teoksessa: *Elämäntapaa etsimässä* (toim. Rahkonen, Keijo). Tutkijaliitto, Helsinki 1985b.
- Roos, J.P.: Studying the Finnish new middle class in a French dressing. Teoksessa: *Elämäntapaa etsimässä* (toim. Rahkonen, Keijo). Tutkijaliitto, Helsinki 1985c.

- Ruoppila, Sampo & Cantell, Timo: Ravintolat ja Helsingin elävöityminen. Teoksessa: *URBS : kirja Helsingin kaupunkikulttuurista* (toim. Stadipiiri). Edita, Helsinki 2000.
- Ruusuvuori, Johanna & Nikander, Pirjo, Hyvärinen, Matti (toim.): *Haastattelun analyysi*. Vastapaino, Tampere 2010.
- Ruusuvuori, Johanna & Nikander, Pirjo, Hyvärinen, Matti: Haastattelun analyysin vaiheet. Teoksessa: *Haastattelun analyysi* (toim. Ruusuvuori, Johanna & Nikander, Pirjo, Hyvärinen, Matti). Vastapaino, Tampere 2010.
- Saari, Juho (toim.): *Historiallinen käänne : johdatus pitkän aikavälin historian tutkimukseen*. Gaudeamus, Helsinki 2006.
- Salasuo, Mikko: *Atomisoitunut sukupolvi: Pääkaupunkiseudun nuorisokulttuurinen maisema ja nuorisotyön haasteita 2000-luvun alussa*. Helsingin kaupungin tietokeskus, Helsinki 2006.
- Salasuo, Mikko: *Huumeet ajankuvana. Huumeiden viihdekäytön kulttuurinen ilmeneminen Suomessa*. Stakes, Tutkimuksia 149, Helsinki 2004a.
- Salasuo, Mikko: Ekstaasin jäljillä – MDMA:n eli ekstaasin historia ja leviäminen länsimaiseen nuorisokulttuuriin. Teoksessa: *Huumeet ajankuvana. Huumeiden viihdekäytön kulttuurinen ilmeneminen Suomessa* (Salasuo, Mikko). Stakes, Tutkimuksia 149, Helsinki 2004b.
- Salasuo, Mikko: Muuttuvat ekstaasimarkkinat - käytön leviäminen, markkinoiden muotoutuminen ja torjunnan haasteet. Teoksessa: *Huumeet ajankuvana. Huumeiden viihdekäytön kulttuurinen ilmeneminen Suomessa* (Salasuo, Mikko). Stakes, Tutkimuksia 149, Helsinki 2004c.
- Salasuo, Mikko & Piispa, Mikko & Huhta, Helena: *Huippu-urheilijan elämäntyyli. Tutkimus urheilijoista 2000-luvun Suomessa*. Nuorisotutkimusverkosto / Nuorisotutkimusseura, Helsinki 2016a.
- Salasuo, Mikko & Piispa, Mikko & Huhta, Helena: *Exceptional Life Courses. Elite Athletes and Successful Artists in 2000s Finland*. Nuorisotutkimusverkosto / Nuorisotutkimusseura, Helsinki 2016b.
- Salasuo, Mikko & Poikolainen, Janne & Komonen, Pauli (toim.): *Katukulttuuri. Nuorisoesiintymiä 2000-luvun Suomessa*. Nuorisotutkimusverkosto / Nuorisotutkimusseura, Helsinki 2012.
- Salasuo, Mikko & Poikolainen Janne: Johdanto – monimuotoinen katukulttuuri. Teoksessa: *Katukulttuuri. Nuorisoesiintymiä 2000-luvun Suomessa* (toim.

- Salasuo, Mikko & Poikolainen, Janne & Komonen, Pauli).
- Nuorisotutkimusverkosto / Nuorisotutkimusseura, Helsinki 2012.
- Salasuo, Mikko & Rantala, Kati: Huumeiden viihdekäyttö ajankuvana. Teoksessa:  
*Huumeet ajankuvana. Huumeiden viihdekäytön kulttuurinen ilmeneminen Suomessa* (Salasuo, Mikko). Stakes, Tutkimuksia 149, Helsinki 2004.
- Salasuo, Mikko & Seppälä, Pauliina: The party scene of Helsinki. *Nordisk alkohol- & narkotikatidskrift* 2005:22.
- Schildrick, Tracy & MacDonald, Robert: In Defence of Subculture: Young People, Leisure and Social Divisions. *Journal of Youth Studies* 2006:9(2).
- Seppälä, Pauliina: *Ravekulttuuri ja laittomat päihteet : yhteisöllisyyttä, etiikkaa ja identiteettiä : kansainvälistä taustaa ja suomalainen tapaustutkimus*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, valtiotieteellinen tiedekunta 2000.
- Seppälä, Pauliina & Hellman, Matilda: A as in atmosphere, Z as in Zeitgeist: Trajectories in Helsinki dance club scene symbolism in the 1990s. *International Journal of Cultural Studies* 2014:17(4).
- Sillanpää, Merja: *Säännöstelty huvi : suomalainen ravintola 1900-luvulla*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2002.
- Stadipiiri (toim.): *URBS : kirja Helsingin kaupunkikulttuurista*. Edita, Helsinki 2000.
- Straw, Will: Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music. *Cultural Studies* 1991:3.
- Sulkunen, Pekka: *The European New Middle Class*. Avebury, Adlershot 1992.
- Thornton, Sarah: *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Polity Press, Cambridge 1995.
- Thrasher, Frederic: *The Gang: A Study of 1,313 Gangs in Chicago*. The University of Chicago Press 1927.
- Threadgold, Steven: Creativity, Precarity and Illusio: DIY Cultures and ‘Choosing Poverty’. *Cultural Sociology* 2018:12(2).
- Threadgold, Steven: (Sub)Cultural Capital, DIY Careers and Transferability: Towards Maintaining ‘Reproduction’ when using Bourdieu in Youth Culture Research. Teoksessa: *Youth Cultures and Subcultures: Australian Perspectives* (toim. Baker, Sarah & Robards, Brady & Buttigieg, Bob). Ashgate, Australia 2015.

- Vilkko Anni: Elämänkulku ja elämänkulkukerronta. Teoksessa: *Suomalainen elämänkulku* (toim. Heikkinen, Eino & Tuomi, Jouni). Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki 2000.
- Wildermann, Gregor: Acid. Teoksessa: *Techno* (toim. Anz, Philipp & Walder, Patrick). Überarbeitete Taschenbuchausgabe. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1999.
- Williams, J. Patrick: *Subcultural Theory: Traditions and Concepts*. Polity Press, Cambridge & Malden 2011.
- Wilska, Terhi-Anna: *Born to be consumers? Consumption patterns of young people between 1981 and 1990*. Turun kauppakorkeakoulun julkaisuja 1995:4.
- Woodman, Dan & Bennett, Andy (toim.): *Youth Cultures, Transitions, and Generations: Bridging the Gap in Youth Research*. Palgrave MacMillan, New York 2015.
- Woodman, Dan & Bennett, Andy: Cultures, Transitions, and Generations: The Case for a New Youth Studies. Teoksessa: *Youth Cultures, Transitions, and Generations: Bridging the Gap in Youth Research* (toim. Woodman, Dan & Bennett, Andy). Palgrave MacMillan, New York 2015.
- Yliselä, Aura: *Kadut tanssien ihmisille*. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto, yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos 2006.
- Ylönen, Olli: *Paikallisradioita Suomeen!* Tampereen yliopisto, tiedotusopin laitos. Julkaisuja: sarja C 36/2002.

## **Liite: haastattelurunko**

### **JOHDANTOKYSYMYKSET**

Kerro elämäkertasi / oma elämänkulkusi teknokulttuurin näkökulmasta.

Miten koet teknokulttuuriin osallistumisen vaikuttaneen myöhempään elämääsi?

Miten koet teknokulttuurin kytkeytyneen elämänkulkusi eri vaiheisiin?

### **TEEMAT / TARKENTAVAT KYSYMYKSET**

#### ***Kontekstualisointi, historiallinen aika ja paikka***

Minä vuonna ja missä elämänvaiheessa/-tilanteessa kiinnostuit ensin teknosta ja rave-skenestä?

Missä yhteydessä/millaisten vaiheiden kautta tulit osaksi skeneä?

Miten elämäsi muuttui, kun menit mukaan skeneen?

Kuvaile teknon ja ravekulttuurin merkitystä itsellesi. / Kuinka merkittävä asia elämääsi siitä tuli?

Miten suhtautui muuhun elämään?

Millainen kaupunki Helsinki oli?

Millaisia teknotapahtumat olivat?

Eri genret

Missä niitä pidettiin? Underground/virallinen klubikulttuuri

Kuinka paljon ihmisiä mielestäsi skenessä liikkui alkuvaiheessa? Missä vaiheessa alkoi olla enemmän porukkaa?

Keitä osallistujat olivat?

Millainen teknoskene oli mielestäsi varhaisvaiheessa verrattuna siihen, millainen se on nyt?

Miten Helsingin kuviot suhtautuivat muuhun Suomeen?

Miten ne vertautuivat kansainvälisesti?

#### ***Merkitykset / sisältö***

Mikä teki teknosta kiinnostavaa?

Mitä kaikkea skenessä mukana oleminen sinun osaltasi tarkoitti? (Musiikki, biletyt, tanssiminen, sosialisointi, pukeutumiskulttuuri, teknologian merkitys)

Taidetta vai viihdettä enemmän?

Mikä oli pääasiallinen motivaatiosi olla mukana skenessä?

#### ***Elämän-/maailmankatsomus & teknon filosofia/ideologia***

Oliko/onko teknossa sinulle filosofinen/ideologinen ulottuvuus? Millainen?  
Onko tekno- ja ravekulttuuriin osallistuminen vaikuttanut elämän- tai maailmankatsomukseesi? Miten?

### ***Sosiaaliset suhteet***

Millainen sosiaalinen verkosto sinulle kehittyi skenessä?  
Kuinka suuren osan sosiaalisesta ympäristöstäsi teknoporukka muodosti?  
Olitko yhteydessä skenestä saatuihin ystäviin/tuttaviin muuten kuin teknokuvioissa?  
Oletko edelleen yhteydessä samoihin ihmisiin? Miksi/miksi et? Missä yhteyksissä?

### ***Urapolku***

Koetko, että teknoskenen ja urapolkusi välillä on yhteys?  
Koetko, että olet saanut tekno- ja ravekulttuuriin osallistumisesta ominaisuuksia/taitoja/verkostoja, jotka ovat hyödyttäneet sinua työelämässä?

### ***Sukupuoli***

Millainen eri sukupuolten asema on mielestäsi ollut teknoskenessä?  
Oletko kokenut omalla sukupuolellasi olevan vaikutusta osallistumiseen?  
Oletko kokenut sukupuolesi tuovan jotain etuja tai haittoja?

### ***Seksuaalisuus***

Oliko teknokulttuurissa seksuaalinen ulottuvuus? Millainen?

### ***Osallistumisen tapojen muuttuminen***

Oletko tällä hetkellä jollakin tavalla mukana tekno- ja ravekulttuurissa? Miten? Käytkö tapahtumissa, kuunteletko musiikkia tms.?  
Muuttuivatko tapasi osallistua teknoskeneen jossain vaiheessa? Miten?  
Onko jotain jäänyt pois? (Esim. huumeet, biletyt)  
Onko jotain tullut tilalle?  
Onko ystäviäsi/tuttaviasi vielä mukana?

### ***Mahdollinen irtautuminen skenestä***

Missä elämänvaiheessa/-tilanteessa kiinnostus teknoon ja rave-skeneen alkoi hiipua?  
Miksi kiinnostus alkoi hiipua? Mitkä asiat vaikuttivat siihen? (esim. elämäntilanteen muuttuminen)  
Miten irtautuminen tapahtui? Tapahtuiko se vähitellen vai yhtäkkiä?  
Oliko irtautuminen tietoinen päätös?



### ***Katuminen/myöhempi itsereflektio***

Kun nyt katsot elämääsi taaksepäin, tekisitkö erilaisia valintoja tekno-/ravekulttuuriin osallistumiseen liittyen?

Koetko, että tekno- ja ravekulttuurilla on ollut mitään negatiivisia vaikutuksia elämääsi? (Miten reagoisit, jos omat lapsesi kiinnostuisivat tekno- ja ravekulttuurista?)

### ***Huumeet***

Kuinka tärkeässä osassa olivat skenessä?

Kuinka yleistä käyttö oli?

Oma suhde?

Sosiaalinen merkitys?

Suhde alkoholikulttuuriin